CONCEPTE DE CRITICISM LITERAR

RENÉ WELLEK

Traducere:

Edgar Rodríguez Leal, de la

Facultatea de Științe Umaniste și

Educație

EDIȚII DE BIBLIOTECĂ

UNIVERSITATEA CENTRALĂ DIN VENEZUELA

Yale University Press, New Haven, Connecticut, a publicat lucrarea în limba engleză în 196J, sub titlul *Concepte de critică.*

Copyright 1968 by Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central din Venezuela

Machetare: VILMA VARGAS

INTRODUCERE

Într-unul dintre primele sale articole teoretice și ca o declarație de scop, René Wellek a afirmat: „Intenția mea este... să clarific... acele probleme teoretice care pot fi rezolvate doar pe o bază filosofică [adică *conceptuală]. Claritatea în chestiuni metodologice trebuie să influențeze orientarea cercetărilor viitoare." Astfel, în 1936, într-o perioadă în care curentele criticii moderne abia fuseseră recunoscute sau denumite, domnul Wellek era deja îngrijorat de pericolele iminente reprezentate de numeroasele metode de studiu literar care apăreau atunci ca reacție la tendințele criticii din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea . Pericolele erau numeroase, dar amenințarea comună consta în inevitabila confuzie rezultată din dezvoltarea aproape simultană a unor mișcări geografic îndepărtate , limitate de bariere naționaliste, ca să nu mai vorbim de bariere lingvistice, care ar duce la un „veritabil Turn Babel". În această confuzie se afla posibilitatea reală ca o eșec în definirea ... conceptelor de bază să corupă munca noii cercetări literare. În consecință, domnul Wellek și-a propus să formuleze obiective conceptuale precise pentru studiul literar. Având în vedere numeroasele ramificații ale literaturii și cercetării literare, aceste obiective trebuiau definite unul câte unul. Odată formulate însă, ele aveau să intervină continuu în exercițiul practic al cercetării literare pentru a indica calea către o înțelegere optimă a sensului și valorilor literaturii.*

Rezultatul inițial al eforturilor domnului Wellek de a formula aceste obiective conceptuale pentru studiul literar, în sens larg și sistematic, a fost cartea pe care a scris-o împreună cu Austin Warren, intitulată * Teoria literaturii*. *În aceasta, în urma unei dezvoltări treptate, cele trei discipline centrale ale cercetării literare - teoria literară, critica și istoria - sunt definite și legate între ele, într-un efort de a explica natura multifațetată a operelor literare și a studiului acestora. Întrebările practice sunt examinate alături de probleme teoretice, ale căror antecedente pot fi urmărite cel puțin până la* *Poetica* lui Aristotel . *Literatura este examinată în raport cu propria lume, cu alte arte și științe și cu societatea în general. Aspectele constitutive ale jurnalismului literar - de exemplu, metrul, ritmul, imaginile, simbolul și figurile retorice - sunt studiate concomitent cu metodele de studiu literar care utilizează aceste aspecte formale ca bază pentru analiza critică. Viața operei literare este analizată foarte atent. Acestea sunt principalele întrebări propuse în* Teoria literaturii, *întrebări deosebit de relevante pentru opera literară în sine.*

În această lucrare, profesorul Wellek este interesat în mod special de metodele *de studiere a operelor literare. Dacă este nevoie de o justificare pentru perspectiva dominantă din aceste eseuri, aceasta trebuie găsită în obiectivul lor: de a asigura o*

bază solidă pentru sarcina de a atinge o înțelegere cuprinzătoare a literaturii. În acest scop, fiecare eseu își propune să dezvolte un concept care contribuie la o mai bună înțelegere a operei literare. În acest sens, credem că metodele utilizate în scrierea *Teoriei Literaturii* *au jucat un rol important în crearea acestor eseuri. Adică, fiecare articol are o bază teoretică puternică care postulează un obiectiv ideal care trebuie atins prin acel aspect al studiului literar care se încadrează în domeniul eseului în sine. Justificarea idealului, relevanța sa, este întotdeauna măsurată prin eficacitatea sa în explicarea acelui aspect al literaturii în discuție. Dar domnul Wellek nu se bazează exclusiv pe operele de creație în sine pentru a demonstra caracterul adecvat al idealurilor formulate în eseuri. A face acest lucru ar însemna ignorarea rezultatelor obținute de alți critici și pur și simplu ar contribui la confuzia vocilor care deja infestează studiile literare. Fidel principiilor călăuzitoare subliniate în afirmația citată la început, dl. Wellek întreprinde o critică analitică a lucrărilor realizate de alți cercetători, ca parte fundamentală a propriei sale metode de abordare a problemelor studiate. În acest fel, el triumfă prin definirea nu numai a obiectivelor ideale pe care noile metode de critică ar trebui să le atingă , ci și prin arătarea locurilor unde aceste noi metode și-au atins cu succes obiectivul și unde au eșuat. În consecință, dl. Wellek merită meritul de a fi adus o oarecare ordine în setul de noi tendințe critice: grupându-le în funcție de influențele asupra formării fiecăreia, în funcție de asemănările lor și în funcție de eficacitatea metodei lor. În acest ultim efort, observăm tranziția dintre punctul de vedere susținut în* * Teoria literaturii * *și cel utilizat, atât de eficient , în* *O istorie a criticii moderne*.

Toate eseurile mențin o unitate coerentă de scop , deoarece au fost scrise având în minte același principiu și obiectiv unificator. Cu toate acestea, nu au fost scrise în același timp sau în aceeași ordine în care apar aici. Mai degrabă, ele reprezintă rezultatul unei meditații intense - în ultimii optsprezece ani - asupra problemelor specifice pe care disciplinele teoriei literare, criticii și istoriei au trebuit să le confrunte și pe care trebuie să le rezolve pentru a-și realiza potențialul. Cea mai constantă problemă sesizată de domnul Wellek a fost eșecul, din partea cercetării literare , de a atinge o conștientizare completă și generală a conceptelor de bază pe care trebuie să se întemeieze cele trei discipline - concepte din care trebuie formulate întrebările fundamentale care trebuie rezolvate cu privire la operele literare. În consecință, primele două eseuri, „ Teoria literară, critica și istoria” și „Termenul și conceptul de critică literară ”, analizează terminologia și funcțiile disciplinelor care alcătuiesc domeniul cercetării literare. „Teoria literară, critica și istoria” combate în mod specific încercările recente de a contopi distincțiile de bază dintre aceste domenii, distincții de care depinde structura semnificativă a întregului domeniu. „Termenul și conceptul criticii literare” oferă o considerație istorică și o ipoteză a criticii. De asemenea, „Conceptul evoluției în istoria literară” tratează problemele de delimitare ale metodologiei în cadrul unei alte domenii fundamentale ale studiului literar. Marea problemă de astăzi în istoria literară, așa cum o vede dl. Wellek, este nevoia „unui concept modern al timpului, modelat nu pe măsura cronologică a calendarului și a științei fizice, ci pe interpretarea ordinii cauzale în experiență și tradiție”. Căutarea unei istorii literare separate de criteriile de valoare atinse de critică este de neconceput , așa cum demonstrează Wellek.

Eseul intitulat „Conceptele de formă și structură în critica secolului al XX-lea” se concentrează pe examinarea a două metode structurale care au fost utilizate pe scară largă în acest secol în analiza operelor literare. Termenii „formă” și „structură” au fost folosiți atât de vag de o varietate de grupuri de critici, încât au apărut utilizări confuze și chiar contradictorii ale acestor termeni. Domnul Wellek clarifică aceste diverse utilizări, grupându-le într-o ordine aproximativ legată de diferitele școli care le utilizează; apoi analizează eficacitatea acestor utilizări în studiile literare recente. În cele din urmă, oferă o modalitate pozitivă de a selecta cele mai bune concepte de „structură” în funcție de obiectivele criticii. Acest articol servește ca o tranziție către cele trei eseuri care alcătuiesc partea centrală a cărții, eseuri care tratează problemele specifice ale periodizării practice. Eseurile — „Conceptul de baroc în cercetarea literară”, „Conceptul de romantism în istoria literară” și „Conceptul de realism în cercetarea literară” — constituie o critică a încercărilor anterioare de a caracteriza operele acestor perioade și, în același timp, o schiță a obiectivelor conceptuale care ar trebui să stea la baza încercărilor viitoare, sperăm, mai reușite. Prin consolidarea interacțiunii disciplinelor prezentate în primul eseu, dl. Wellek demonstrează în aceste articole că periodizarea eficientă este imposibilă dacă teoria literară, critica și istoria nu sunt folosite împreună pentru a defini esența literaturii unei anumite perioade. Impactul acestor trei articole, și în special cel al studiilor baroce și romantice, care au fost disponibile pentru o perioadă mai lungă, a fost de așa natură încât a provocat o revizuire generală a problemelor ridicate în aceste studii. Întreaga problemă a periodizării, eliberată de principiile pur mecanistice caracteristice atitudinilor opuse anterioare, a dobândit acum o nouă vitalitate datorită... asocierii sale cu aspectele imanente ale operei individuale, cum ar fi stilul și ideologia. Pentru a face cunoscut ce s-a scris și publicat de la prima publicare a articolelor despre Baroc și Romantism, dl. Wellek a scris câte o post-scriptum *pentru fiecare dintre ele. În* post-scriptumul despre *Baroc, el nu încearcă să critice sutele de articole publicate din 1946, ci mai degrabă să arate unde a fost corectat articolul său original și să sublinieze noile probleme apărute. Ceea ce ne impresionează în mod deosebit, privind în retrospectivă, este măsura în care o multitudine de eseuri noi au încercat să utilizeze conceptele prezentate în studiul original al dlui Wellek. „Revizuirea Romantismului” constituie o reafirmare binevenită a opiniilor sale asupra întregii chestiuni a periodizării în general și asupra situației particulare cu care se confruntă perioada romantică.*

împotriva pozitivismului în cercetarea literară europeană marchează un pas înapoi către întrebări mai largi - nu cele de definire a criticii , *așa cum se întâmpla în eseurile anterioare, ci cele ale* orientărilor *criticii - prin urmărirea originii metodelor moderne de critică până la reacția împotriva pozitivismului, așa cum a fost aplicat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea . „Criza literaturii comparate” și „Studiul literaturii în Statele Unite” analizează deficiențele specifice în orientarea, ca disciplină, a literaturii comparate, în primul caz, și a instituțiilor de învățământ superior, în al doilea. Orientarea deficitară a literaturii comparate prezintă un interes deosebit pentru educația literară, deoarece prin intermediul acestei discipline trebuie găsită eliberarea de cerințele și limitările specifice cu care se confruntă departamentele de literatură, prin regândirea problemelor mai largi ale teoriei literare. În mod similar, lipsa de libertate și vitalitate din* programele de învățământ ale *instituțiilor de învățământ superior este una*

dintre cele mai grave probleme, deoarece prin intermediul acestor instituţii studenţii noştri primesc prima lor pregătire profesională. Influenţa asupra formării acestor viitori cercetători este deosebit de crucială în determinarea, aşa cum afirmă dl Wellek, a succesului în obţinerea unei „cerinţe academice mai bune, mai relevante şi mai critice”.

„Filosofia şi critica americană postbelică”, unul dintre cele trei eseuri nepublicate, reprezintă o nouă abordare a domnului Wellek asupra problemei impunerii ordinii în haosul declaraţiilor.

al criticilor. În acest eseu, el analizează tendințele recente ale criticii americane din punctul de vedere al orientării sale filosofice fundamentale. Dl. Wellek „analizează istoria filosofiei occidentale în cele mai importante curente și reprezentanți ai săi - Platon, Aristotel, tomismul, empirismul englez, Kant, Schelling, Hegel etc. - în ordine cronologică și se întreabă în ce măsură criticii americani moderni pretind a fi partizani ai vreunuia dintre ei". Acest articol încearcă să realizeze ceea ce dl. Wellek numește o „perspectivă prin incongruență " și, procedând astfel, pune probleme vitale pentru critica americană.

„Principalele tendințe în critică în secolul al XX-lea" oferă un rezumat final, în stilul unei istorii a criticii moderne, *al principalelor curente ale criticii literare contemporane și demonstrează nevoia , inerentă domeniului de studiu, a unui efort cu adevărat concertat pentru a atinge un grad mai înalt de înțelegere a principiilor conceptuale propuse în eseurile precedente.*

Acestea sunt, așadar, scopul și structura acestei cărți. În încheiere, trebuie să spun că articolele editate anterior sunt prezentate, în cea mai mare parte, în forma în care au apărut inițial. Au fost efectuate unele revizuiri bibliografice, iar unele idei, care trebuiau absolut modificate în lumina noilor contribuții aduse de la apariția articolelor, au fost amendate. Este deosebit de potrivit ca aceste eseuri, mărturii frapante ale enormei contribuții aduse de René Wellek nu numai în Statele Unite, ci și, prin traducerile operei sale, în alte țări, să apară la timp pentru cea de-a șaizecea aniversare a sa: 22 august 1963.

STEPHEN G. NICHOLS, JR.

New Haven, Connecticut,
31 decembrie 1962.

TEORIA, CRITICA ŞI ISTORIA LITERARĂ

În cartea mea **Teoria literaturii** [1], am căutat să stabilesc diferențele dintre unele dintre principalele ramuri ale studiului literar. „În primul rând", am afirmat, „există o diferență între literatura considerată ca o ordine simultană și literatura considerată în primul rând ca un set de opere aranjate cronologic și ca părți integrante ale procesului istoric. În plus, există și o diferență între studiul principiilor și criteriilor literaturii și studiul operelor de artă literară în sine, indiferent dacă le studiem izolat sau în serii cronologice."

„Teoria literară" este studiul principiilor literaturii, al categoriilor, criteriilor și elementelor conexe ale acesteia, în timp ce studiul operelor de artă în sine este fie „critică literară" (în primul rând statică în abordarea sa), fie „istorie literară". Desigur, „critica literară" este frecvent utilizată în așa fel încât să cuprindă teoria literară. [2]Am apărat necesitatea colaborării celor trei discipline: „Sunt atât de complet interconectate încât este de neconceput să existe teorie literară fără critică sau istorie, sau critică fără teorie sau istorie, sau aceasta din urmă fără primele două" și am concluzionat, oarecum naiv, că „aceste diferențe sunt destul de clare și, într-adevăr, larg acceptate" (pp. 30-31).

De când au fost scrise acele pagini, s-au depus numeroase eforturi fie pentru a elimina aceste diferențe, fie pentru a face afirmații mai mult sau mai puțin totalitare în favoarea uneia dintre aceste discipline: să se afirme, de exemplu, că există doar istorie sau critică exclusivă sau doar teorie sau, cel puțin, să se reducă trioul la un duo și să se afirme că există doar teorie și

1 René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii* (New York, 1949).

2 În acest sens, am folosit termenul pe larg în lucrarea mea *Istoria criticii moderne* (New Haven, 1955).

Istorie sau doar critică și istorie? În mare măsură, această dezbatere este pur verbală: un alt exemplu al incredibilei confuzii de limbi, adevăratul Turn Babel, pe care îl consider una dintre cele mai nefaste caracteristici ale civilizației noastre. Nu merită să încercăm să deslușim aceste confuzii dacă nu indică problemele reale. - Dezacordurile terminologice sunt inevitabile, mai ales dacă luăm în considerare diferitele asocieri și domenii de aplicare ale acestor termeni în cele mai importante limbi europene. De exemplu, termenul *Literaturwissenschaft* și-a păstrat în germană vechiul sens de cunoaștere sistematică. Dar aș apăra termenul englezesc „literary theory" ca fiind preferabil față de „ literary science", deoarece termenul „science", în engleză, a devenit limitat la științele naturii și sugerează o emulare a metodelor și obiectivelor științelor naturii, care sunt, pentru studiile literare, la fel de lipsite de sens pe cât sunt de înșelătoare. Termenul „literary research", ca posibilă traducere sau alternativă la *Literaturwissenschaft,* pare, de asemenea, nerecomandabil, deoarece pare să excludă critica, evaluarea și teoria. Un „erudit" nu mai este individul cu vederi largi și înțelept la care Emerson aspira intelectualul american. În mod similar , termenul „teorie literară" este preferabil celui de „poetică", deoarece, în limba engleză, termenul „poezie" este încă limitat la versuri și nu a dobândit sensul larg al termenului german *Dichtung.* „Poetica" pare să excludă teoria genurilor precum romanul sau eseul și, în plus, prezintă dificultatea evocării preceptelor poetice: un set de principii obligatorii pentru poeții profesioniști.

Nu intenționez să detaliez aici istoria termenului „critică", deoarece acesta este subiectul celui de-al doilea eseu din acest volum. În limba engleză, termenul „critică" este frecvent folosit pentru a cuprinde teoria literară și poezia. Această utilizare este rară în limba germană, unde termenul *„Literaturkritik"* este înțeles în sensul foarte restrâns de critică cotidiană. Ar putea fi interesant de demonstrat cum a apărut această restricție. În Germania, Lessing, cu siguranță, și familia Schlegel se considerau critici literari, dar se pare că prestigiul copleșitor al filosofiei germane, în special cel al sistemului hegelian, combinat cu stabilirea unei istoriografii literare specializate , a condus la o distincție clară între estetica și poetica filosofică, pe de o parte, și cercetare, pe de altă parte, în timp ce „critica" - gestionată de jurnalismul cu orientare politică în anii 1830 - și-a degradat calitatea devenind exclusiv practică, servind scopurilor momentului. Criticul devine un intermediar, un secretar, chiar un servitor al publicului. În Germania, regretatul Werner Milch, în eseul său „Literaturkritik und literaturgeschichte" (Critică literară și istorie literară), [3]a încercat să revendice termenul apărând „critica literară" ca o formă de artă specifică, un gen literar. Caracteristica sa distinctivă este că în critică totul trebuie să se refere la *noi,* în timp ce în istoria literară, literatura este concepută ca aparținând unei perioade, judecată doar în raport cu aceasta. Singurul criteriu al criticii este sentimentul personal, experiența, cuvântul magic german: *Erlebnis (experiență).* Însă Milch abia ia în considerare diferența dintre critica literară și teorie. El respinge o „știință a literaturii " generală, deoarece toate cunoștințele despre literatură își au locul în istorie, iar poetica nu poate fi separată de relațiile istorice.

Recunosc că studiul lui Milch ridică întrebări istorice interesante despre modul în care au fost transmise ideile critice și că pune o problemă reală în dezbaterea

3 *Germanisch-romanische Monatsschrift,* 18 (1930), 1-15, retipărit în *Kleine Schriften lur Literatur und Geistesgeschichte* (Heidelberg, 1957), pp. 9-24.

despre dacă critica este o artă sau o știință (în sensul vechi, larg). Mă voi mulțumi să afirm aici că critica a fost transmisă în cele mai disparate forme artistice, chiar și în poezii precum cele ale lui Horațiu, Vida și Pope, sau în aforisme scurte precum cele ale lui Friedrich Schlegel, sau în tratate scrise într-un limbaj abstract, prozaic și chiar de proastă calitate. Istoria „criticii literare" *(Rezensioif)* , ca gen, ridică - probleme istorice și sociale, dar cred că este o greșeală să identificăm critica cu această formă unică, limitată. Problema relației dintre critică și artă rămâne încă. Sensibilitatea față de artă face parte din critică: multe forme critice necesită abilități artistice în compoziție și stil; imaginația își are rolul ei în toată cunoașterea și în toată știința. Cu toate acestea, încă nu cred că criticul este un artist sau că critica este o artă (în sensul strict modern). Scopul ei este cunoașterea intelectuală. Nu creează o lume imaginativă a ficțiunilor precum cea a muzicii sau a poeziei. Critica este cunoaștere conceptuală sau urmărește o astfel de cunoaștere. În cele din urmă, trebuie să tindă spre o înțelegere sistematică a literaturii, spre teoria literară.

Recent, această opinie a fost elocvent apărată de Northrop Frye în „Introducerea polemică" la * *Anatomia criticii**,* o lucrare de teorie literară care a fost lăudată ca fiind cea mai bună carte de critică de la vremea lui Matthew Arnold încoace. Frye respinge convingător ideea că teoria și critica literară sunt paraziți ai literaturii, că criticul este un artist *ratat* și consideră de la sine înțeles că „critica este o structură a gândirii și cunoașterii care se afirmă în sine" (p. 5). Sunt de acord cu poziția sa generală, cu credința sa în necesitatea unei teorii a literaturii. Doresc doar să argumentez aici împotriva încercării sale de a face din teoria literară singura disciplină importantă și de a expulza critica (în sensul criticii operelor în sine) din studiul literar. Frye, pe de o parte, stabilește o distincție clară între „teoria literară" și „critica autentică ", care urmărește să facă inteligibilă toată literatura și, pe de altă parte, între tipul de critică care aparține doar istoriei gustului. Evident, Frye acordă puțină importanță „criticului public" - Sainte Beuve, Hazlitt, Arnold,

4. Princeton, 1957.

etc.—, care reprezintă publicul cititor și nu face decât să-i exprime prejudecățile. Frye râde de „bârfele literare care ridică și coboară reputația poeților într-o bursă imaginară. Acel investitor bogat , domnul Eliot, după ce l-a prăbușit pe Milton pe piață, îl răscumpără acum; Donne a atins probabil apogeul și va începe să scadă; Tennyson ar putea rezista unui mic șoc, dar acțiunile lui Shelley sunt încă greu de vândut" (p. 18). Evident , Frye are dreptate să ridiculizeze „caruselul gustului", dar trebuie să greșească atunci când concluzionează că „din moment ce istoria gustului nu are nicio legătură organică cu critica, ea poate fi ușor separată de aceasta".

În lucrarea mea *Istoria criticii moderne* am arătat că așa ceva nu se poate face.[4] [5] [6]Opinia lui Frye conform căreia „studiul literaturii nu se poate baza niciodată pe judecăți de valoare" mi se pare destul de greșită. Frye însuși recunoaște că „critica va descoperi curând și în mod constant că Milton este un poet al cărui studiu este mai rodnic și sugestiv decât cel al lui Blackmore" (p. 25). Indiferent de nerăbdarea

4 Se pare că domnul Frye, în critica sa foarte generoasă, și-a dorit să fi făcut așa ceva. Cf. *Virginia Quarterly,* 32 (1956), 310-315.

5 Cleanth Brooks, Jr. și RP Warren, *Înțelegerea poeziei; o antologie pentru Studenți* (New York, 1938).

sa față de opiniile literare arbitrare sau de anarhia clasificărilor, nu pot înțelege cum este fezabilă în practică separarea pe care pare să o susțină. Teoriile, principiile și criteriile literare nu pot fi elaborate *în vid:* fiecare critic din istorie și-a dezvoltat teoria în contact (așa cum a făcut și Frye însuși) cu operele de artă în sine, pe care a trebuit să le selecteze, să le interpreteze , să le analizeze și, în cele din urmă, să le judece. Opiniile, clasificările și judecățile literare ale unui critic sunt fundamentate, confirmate și dezvoltate în virtutea teoriilor sale, iar teoriile sunt derivate din, susținute de, reprezentate de , realizate de și admise în virtutea operelor de artă. Abandonarea de către Frye, în * *Anatomia criticii*,* a criticii, judecăților și evaluărilor specifice în favoarea „ istoriei gustului" arbitrară, irațională și lipsită de sens mi se pare la fel de indefendabilă ca eforturile recente de a pune la îndoială orice teorie literară și de a asimila orice studiu literar istoriei.

Prin anii 1940, în perioada de apogeu a Noii Critici în America, cercetarea istorică era în defensivă. S-au făcut multe pentru a reafirma drepturile criticii și teoriei literare și pentru a reduce accentul covârșitor pus pe contextul biografic și istoric. În universități, un manual, „Understanding Poetry" *(* 1938) de Brooks și Warrens , a semnalat o schimbare. Cred că lucrarea mea „ *Theory of Literature" (1949) a fost larg acceptată ca* [un] atac la adresa metodelor „extrinseci", ca o repudiere a „istoriei literare", deși cartea conține, de fapt, un capitol despre „istoria literară" la final, în care argumentez vehement împotriva abandonării acestei discipline și propun o teorie nouă, mai puțin superficială, a istoriei literare. Dar în ultimii ani situația s-a inversat, iar critica, teoria literară, întreaga sarcină de interpretare și evaluare a literaturii ca o ordine simultană, a fost pusă sub semnul întrebării și respinsă. Noua critică americană și, într-adevăr, orice fel de critică, este astăzi în defensivă. Tipul de studiu caracterizat de dispute privind interpretarea unor pasaje sau poezii specifice operează la nivel empiric. Problema teoretică este adesea pusă în termeni prea generali și vagi. Apare în scenă o marionetă: Noul Critic, care se presupune că neagă că o operă de artă poate fi iluminată, în vreun fel, prin cunoaștere istorică . Este ușor, așadar, să demonstrăm că poeziile nu au fost înțelese pentru că sensul unui cuvânt învechit a trecut neobservat sau o aluzie istorică sau biografică a fost ignorată sau interpretată greșit. Dar nu cred că a existat vreodată un critic cu adevărat „nou" care să fi asumat de fapt poziția care i-a fost atribuită. Noii Critici, pe bună dreptate, în opinia mea, au susținut că o operă literară este o structură verbală cu o anumită coerență și integritate și că studiul literar a devenit adesea ceva complet străin acestui sens general, aprofundând prea des domeniul informațiilor externe, cum ar fi biografia, condițiile sociale, contextul istoric și așa mai departe. Dar acest argument al Noilor Critici nici nu înseamnă, nici nu poate fi înțeles ca o negare a relevanței informațiilor istorice pentru problema interpretării poetice. Cuvintele au istoria lor ; genurile și formele derivă dintr-o tradiție; poeziile se referă frecvent la realități contemporane. Cleanth Brooks — un critic nou care s-a dedicat cu adevărat lecturii riguroase a poeziei — a demonstrat, într-o serie întreagă de eseuri (în principal despre poezii din secolul al XV-lea) și cu destulă acuratețe, unele dintre modurile în care informațiile istorice pot fi necesare pentru înțelegerea anumitor poezii. Într-un studiu al *Odei către Horațiu de Marvell* , Brooks apelează constant la contextul istoric pentru interpretare, deși — pe bună dreptate — are grijă să facă distincția între sensul exact al poemului și presupusa atitudine a lui Marvell față de Cromwell și Carol I. Brooks susține că „criticul are nevoie de ajutorul istoricului, de tot ajutorul posibil", dar insistă că „poezia trebuie

citită ca atare, că ceea ce spune este ceva ce criticul trebuie să elucide și că nicio cantitate de dovezi istorice nu poate, în cele din urmă, determina ce spune poezia" (p. 155). Aceasta pare a fi o poziție conciliantă și rezonabilă, care aderă ferm la punctul de vedere critic, admițând în același timp valoarea auxiliară a informațiilor istorice și, bineînțeles, fără a nega activitatea separată a istoriei literare.

7. „Critică literară", în *Eseuri ale Institutului Englez,* 1946 (New York, 1947), pp. 127-158.

punctului de vedere istoric sunt nemulțumiți de o astfel de concesie. Ei ne reamintesc, răspicat și răspicat, că o operă literară poate fi interpretată doar în lumina istoriei și că necunoașterea istoriei distorsionează lectura operei. În acești termeni, Rosemond Tuve, în trei lucrări academice, [7]a dus o luptă continuă împotriva cititorilor moderni, a poeților metafizici și a lui Milton. Însă problemele pe care le-a discutat sunt departe de a rezolva definitiv conflictele dintre cercetarea istorică și critica modernă. De exemplu, în atacul său asupra interpretării de către Empson a operei „Sacrificiul" de Herbert,[8] Ea are avantajul nu pentru că este istoric, iar Empson critic, ci pentru că Empson este un cititor arbitrar, încăpățânat și capricios de poezie, care nu dorește sau este incapabil să considere textul în ansamblu, ci, dimpotrivă, urmărește tot felul de speculații și asociații. „Întreaga chestiune freudiană ", spune Empson nonșalant, „ce distracție". Versetul în care Hristos se plânge, spunând: „Omul a furat fructul, dar eu trebuie să mă urc în copac", înseamnă pentru Empson că Hristos „îndeplinește furtul, că departe de a fi fără păcat, el este Prometeu și criminalul", că „Hristos se cațără precum Jack , vița de mazăre, și își conduce poporul înapoi în cer". Hristos este „evident mai mic decât omul și, în orice caz, mai mic decât Eva, care putea culege fructul fără să se urce în copac... fiul care fură din grădina tatălui său este un simbol al incestului" etc. (p. 294). Domnișoara Tuve pare să aibă dreptate când insistă că expresia „trebuie să mă urc în copac" înseamnă pur și simplu „trebuie să mă urc pe cruce" și că „trebuie" nu implică insignifianța sau copilăria lui Hristos, ci se referă mai degrabă la porunca lui Dumnezeu. Domnișoara Tuve recurge în mod plauzibil la conceptul de *figură,* de tipologie: Adam era considerat tipul lui Hristos. Hristos era al doilea Adam, Crucea celălalt copac. În lucrarea sa * *O lectură a lui George Herbert*, domnișoara Tuve posedă* o bogăție de erudiție suficientă pentru a demonstra că există fraze liturgice, poezii medievale englezești și latine, tratate devoționale și așa mai departe, care anticipează situația generală a poemului lui Herbert și că multe detalii ale lamentării lui Hristos pot fi găsite, cu mult înainte de cele ale lui Herbert, în texte pe care probabil nu le-a văzut niciodată, precum și în texte pe care le-ar fi putut cunoaște sau cu siguranță le cunoștea ca cleric anglican. Toate acestea sunt utile și chiar impresionante ca studiu al surselor și convențiilor, dar cu siguranță nu - dovedesc ceea ce ea speră aparent să demonstreze: că poemul lui Herbert este, într-un fel, lipsit de originalitate și că Empson greșește vorbind despre „metoda lui Herbert" și „unicitatea" acesteia. Empson, în replica sa perspicace, [9]susține pe bună dreptate că niciun fel de studiu de context nu poate rezolva problema valorii poetice. Ceea ce este în joc nu este un conflict între istorie și critică, ci probleme empirice

7 *Imagerie elisabetană și metafizică* (Chicago, 1947); *O lectură a lui George Herbert* (Chicago, 1952); *Imagini și teme în cinci poeme de Milton* (Cambridge, Mass., 1957).

8 Și William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate* (Londra, 1950), pigs. 286 și ss.

9 *Kenyon Review,* 12 (1950), 735-738.

privind acuratețea sau inexactitatea anumitor interpretări . Cred că trebuie admis că Empson a justificat pe deplin acuzația adusă împotriva sa că a citit greșit, dar apoi ar trebui spus în apărarea sa că nimeni, literalmente nimeni, nu a comentat încă în detaliu acel poem și că metoda lui Empson, atomistă, asociativă și arbitrară cum este, constituie cel puțin un efort ingenios de a înțelege problema sensului. „Citirea textuală" a condus la pedanterie și aberații, ca orice altă metodă de investigație; dar este sigur să ne bazăm pe ea, întrucât orice ramură a cunoașterii poate avansa și a avansat doar printr-o inspecție atentă și meticuloasă a obiectelor sale, plasând lucrurile sub microscop, chiar dacă cititorii obișnuiți sau chiar studenții și profesorii pot deveni adesea obosiți de această procedură.

Însă aceste dezbateri, la fel ca cele dintre criticii din Chicago și noii critici americani sau dintre criticii din Chicago și *mitografi,* se referă mai mult la probleme specifice de interpretare decât la dezbaterea noastră mai amplă despre relația dintre teorie, critică și istorie. Probleme mai mari și mai dificile sunt cele ridicate de cei care au îmbrățișat crezul „istoricismului", care, după o lungă traiectorie în Germania și Italia, urmând formulările teoretice ale lui Dilthey, Windelband, Rickert, Max Weber, Troeltsch, Meinecke și Croce, a ajuns în sfârșit în Statele Unite și a fost primit de cercetătorii literari aproape ca o nouă religie. Pentru a da un exemplu caracteristic recent, Roy Harvey Pearce, într-un articol intitulat „Istoricism Once Innno" [10]- lăudat și susținut de JC Ramson într-un mod destul de ciudat - propune un nou istoricism și încheie citând o poezie de Robert Penn Warren cu această replică culminante: „Lumea este reală. Este acolo" *(Promisiuni,* 2).

Warren, care nu este deloc un dușman al Noii Critici, este citat ca martor cheie al „istoricismului", deși poemul său rafinat nu are nicio legătură cu istorismul și pur și simplu comunică, puternic și emoționant, un sentiment al realității trecutului care ar putea fi mai bine descris ca „existențial". Acest poem subliniază genul de înțelegere și admirație asupra căruia Carlyle a insistat în multe dintre scrierile sale ulterioare, după ce renunțase la aderarea sa anterioară la istorismul german. Pentru a cita exemplele lui Carlyle: Dr. Johnson i-a spus chiar prostituatei: „Nu, nu, draga mea, nu voi face asta"; Carol I chiar a petrecut noaptea într-un grajd cu un țăran în 1651; Regele Kackland „a fost cu adevărat acolo" la St. Edmundsbury și a lăsat *„treisprezece lire sterline,* ca și cum nimic nu ar fi fost, și a trecut și s-a uitat încoace și încolo, iar o lume întreagă trecea și îl privea". [11]Dar o astfel de admirație, potrivită poetului sau lui Carlyle, este doar începutul istorismului considerat ca metodă sau ca filozofie. Istorismul lui Pearce este un amestec confuz de existențialism și istorism, o încurcătură de declarații bombastice despre umanitate, despre posibilitatea literaturii și așa mai departe, cu refrenul polemic constant că „critica este o formă de studiu istoric" (p. 568). Nu merită să încercăm să deslușim încurcăturile iremediabile ale amestecului uimitor pe care Pearce îl face din existență, escatologie , istorie, „terenul creativ al tuturor valorilor" și întregul amestec îngrozitor de Rudolph Bultmann, Américo Castro, Kenneth Burke și Walter J. Ong , SJ, toți citați pe o singură pagină. Este mai bine să ne întoarcem la un apărător perspicace și experimentat al crezului istorist precum regretatul Erich

10 *Ibidem,* 20 (1958), 554-591.

11 Carlyle, *Operele,* ediție centenară (Londra, 1898-1899), *Eseuri,* 3, 54-56; *Pass and Present,* p. 46.

Auerbach, colegul și prietenul meu.

Auerbach definește crezul istoricist cu cea mai mare claritate în critica sa la lucrarea mea *Istoria criticii moderne*[12] —unele dintre formulările sale , fără referire explicită la opera mea, au devenit introducerea la cartea sa postumă * *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spâtantike und im Mittelalter* [13]* și în articolul său în limba engleză intitulat: *„Contribuția lui Vico la critica literară”.* [14]Auerbach spune:

> Tendința noastră istoricistă de a simți și judeca este atât de adânc înrădăcinată în noi încât nu mai suntem conștienți de ea. Ne bucurăm de arta, poezia și muzica multor popoare și epoci diferite cu aceeași disponibilitate de a le înțelege... Diversitatea perioadelor și civilizațiilor nu ne mai sperie... Este adevărat că înțelegerea dintr-o perspectivă istorică eșuează de îndată ce sunt implicate interese politice; dar altfel, mai ales în chestiuni estetice, capacitatea noastră istoricistă de a ne adapta la cele mai variate forme de frumusețe este aproape nelimitată... Dar tendința de a uita sau ignora perspectiva istorică este răspândită și, mai ales în rândul criticilor literari, este legată de antipatia predominantă față de filologia de stil secolul al XIX-lea, acea filologie care este considerată personificarea și produsul istorismului. Astfel, mulți cred că istorismul duce la pedanterie anticară, la o supraestimare a detaliilor biografice, la o indiferență completă față de valorile operei de artă; în consecință , aceasta duce la o lipsă totală de categorii după care să judecăm și, în final , la eclectism arbitrar. [Dar] este o greșeală să credem că relativismul sau perspectiva istorică ne împiedică să evaluăm și să judecăm opera de artă, că duce la eclectism arbitrar și că avem nevoie de categorii fixe și absolute pentru a judeca. Istoricismul nu înseamnă eclectism... Fiecare istoric (îl putem numi și, folosind terminologia lui Vico, filolog) trebuie să își asume această sarcină pentru sine, deoarece relativismul istoric are un aspect dublu: privește atât istoricul care înțelege, cât și fenomenele care trebuie înțelese . Acesta este un relativism extrem, dar nu ar trebui să ne temem de el... Istoricul nu devine incapabil să judece; el învață ce înseamnă a judeca. Într-adevăr, va înceta în curând să judece conform unor categorii abstracte și anistorice; va înceta chiar să caute astfel de categorii de judecată. Acea calitate umană comună , comună celor mai perfecte opere ale unor perioade particulare, care singură ar fundamenta astfel de categorii, poate fi înțeleasă doar în formele sale particulare sau ca un proces dialectic al istoriei ; natura sa abstractă nu poate fi exprimată în termeni exacți, semnificativi . Din materialul în sine se vor învăța să se extragă categoriile sau conceptele necesare pentru a descrie și distinge diferitele fenomene . Aceste concepte nu sunt absolute; sunt elastice și provizorii, modificabile pe măsură ce istoria se schimbă. Dar ele vor fi suficiente pentru a ne permite să descoperim ce înseamnă diferitele fenomene în propria lor perioadă și ce înseamnă ele în timpul celor trei mii de ani de viață umană pe care îi cunoaștem cu conștiință literară; și, în final, ce înseamnă ele pentru noi, aici și acum. Acesta este un criteriu suficient; poate duce și la o înțelegere a ceea ce este comun tuturor acestor fenomene, dar ar fi dificil să se exprime altfel decât ca un proces dialectic al istoriei...

Aceasta este o afirmație excelentă, exprimată moderat, concretă în propozițiile sale și susținută de autoritatea unui savant care cunoștea importanta tradiție germană și avea experiența de a lucra conform canoanelor acesteia. Conține, fără îndoială, o doză de adevăr pe care trebuie să o recunoaștem cu toții, dar totuși ridică îndoieli fundamentale și insurmontabile, o nemulțumire definitivă față de acel „relativism extrem” acceptat aici atât de resemnat și mulțumit de sine. Permiteți-mi să selectez câteva dintre problemele ridicate și să organizez câteva răspunsuri la acest punct de vedere influent. Permiteți-mi să încep de la nivelul cel mai abstract: afirmația despre condiționarea inevitabilă a propriului punct de vedere al istoricului , recunoașterea

12 *Romanische Forschungen,* 62 (1956), 387-397.
13 Berna, 1958.
14 *Studia philologica et ¡¡iteraría in honorem L. Spitzer,* edits. AG Hatcher și KL Selig (Berna, 1958), p. 31-37.

situației noastre limitate în spațiu și timp, relativismul elaborat și subliniat de „sociologia cunoașterii", în special de *Karl* Mannheim în *Ideologie und Utopia.* Acest tip de relativism a fost și este extrem de valoros ca metodă de investigare a presupozițiilor și prejudecăților ascunse ale cercetătorului însuși. Dar, cu siguranță, nu poate servi decât ca un avertisment general , ca un fel de *memento mori.* După cum subliniază Isaiah Berlin, într-un context similar:

> Astfel de acuzații [de subiectivitate sau relativism] seamănă cu sugestiile , uneori exprimate la întâmplare, că viața este un vis. Afirmăm că totul nu poate fi un vis, deoarece, atunci, fără nimic care să se opună viselor, noțiunea de vis pierde orice referință specifică... Dacă totul este subiectiv sau relativ, nimic nu poate fi judecat decât ca orice altceva. Dacă cuvinte precum subiectiv și relativ, părtinitor și prejudecățios nu sunt termeni de comparație și contrast - ele nu implică posibilitatea propriilor contrarii, obiective (sau cel puțin mai puțin subiective) sau imparțiale (sau cel puțin mai puțin prejudecățioase) - ce sens au ele pentru noi? [17]

Simpla recunoaștere a ceea ce A. O. Lovejoy, prin intermediul unui barbarism format pe baza *analogiei* „categoriei egocentrice", a numit „categoria centrică-prezent", [18] nu ne conduce la nicio pereche

ló. Bonn, 1929; traducere în engleză, Londra, 1936.

17. *Inevitabilitatea istorică* (Oxford, 1954), p. 61.

18. A.O. Lovejoy, „Present Standpoints and Past History" (Puncte de vedere actuale și istorie trecută), *Journal of Philosophy,* 36 (1939), 477-489. Aceasta pune pur și simplu problema oricărei cunoașteri; duce la scepticism universal, la imobilitate teoretică. În realitate, problema cunoașterii, și chiar a cunoașterii istorice, nu este atât de fără speranță. Există principii universale în logică și matematică, cum ar fi doi plus doi egal patru; există precepte etice cu valabilitate universală, cum ar fi, de exemplu, cea care condamnă masacrul oamenilor nevinovați; și există multe principii adevărate, neutre, referitoare la istorie și la afacerile umane. Există o diferență între psihologia cercetătorului, presupusele sale prejudecăți, ideologia sa, perspectiva sa și structura logică a propozițiilor sale . Geneza unei teorii nu îi invalidează neapărat adevărul. Oamenii își pot corecta prejudecățile, își pot critica presupozițiile, își pot depăși limitele temporale și locale, pot tinde spre obiectivitate și pot obține o anumită cunoaștere și adevăr. Lumea poate fi întunecată și misterioasă, dar cu siguranță nu este complet ininteligibilă.

Însă problemele studiului literar nu trebuie abordate cu adevărat în termenii acestei dezbateri foarte generale despre relativitatea oricărei cunoașteri sau chiar despre dificultățile specifice ale oricărei cunoașteri istorice. Studiul literar diferă de studiul istoric prin faptul că nu se ocupă de documente, ci de monumente. Istoricul trebuie să reconstruiască un eveniment din trecutul îndepărtat pe baza relatărilor martorilor oculari; studentul de literatură, dimpotrivă, are acces direct la obiectul său: opera de artă. Opera de artă este deschisă examinării, indiferent dacă a fost scrisă ieri sau acum trei mii de ani, în timp ce Bătălia de la Maraton sau Bătălia de la Ardenne au avut loc și nu pot fi inversate. Studentul de literatură trebuie să se bazeze pe documente doar periferic, în acele chestiuni care privesc biografia sau, să zicem, reconstrucția teatrului elisabetan. Ei își pot examina obiectul, opera însăși; trebuie să o înțeleagă, să o interpreteze și să o evalueze; trebuie, într-un cuvânt, să fie critic pentru a fi apoi istoric. Istoricul politic, economic sau social selectează,

fără îndoială, și faptele în funcție de interesul sau importanța lor, dar studentul de literatură se confruntă cu problema specială a valorii; Obiectul lor, opera de artă, este impregnată nu doar de valoare, ci este, în sine, o structură de valori. S-au făcut multe încercări de a scăpa de consecințele inevitabile ale acestui adevăr, de a evita necesitatea nu doar de a selecta, ci și de a judeca, dar toate au eșuat și vor continua să eșueze, cred, dacă nu intenționăm să reducem studiul literar la simpla enumerare a cărților, să-l transformăm într-o cronică sau într-o anale. Nu există nimic care să poată respinge nevoia de judecată critică, nevoia de standarde estetice, așa cum nu există nimic capabil să elimine nevoia de standarde etice sau logice.

Una dintre cele mai frecvent utilizate căi de evadare, și una care nu duce nicăieri, este afirmația că nu trebuie să judecăm, ci pur și simplu să adoptăm criteriile trecutului: că trebuie să reconstruim și să aplicăm valorile epocii pe care o studiem. Nu voi argumenta pur și simplu că astfel de norme nu pot fi reconstruite cu certitudine deplină,

3 Ne confruntăm cu dificultăți insurmontabile dacă vrem să fim siguri de ceea ce a intenționat Shakespeare prin piesele sale și cum le-a conceput sau de ceea ce a înțeles publicul elisabetan prin ele. Există diferite școli de cercetare care încearcă să stabilească acest sens trecut prin mijloace diferite: E.E. Stoll crede în reconstrucția regulilor scenice ; domnișoara Tuve recurge la învățături retorice sau la tradiții liturgice și iconografice; alții jură pe autoritatea NED ; totuși, există persoane, precum J. Dover Wilson, care cred că „ușa către studiul shakespearian rămâne întredeschisă" atunci când descoperă contradicții în punctuație sau aranjamentul versurilor în mărturiile bibliografice. Într-adevăr, în reconstrucția judecății critice a trecutului, recurgem la un singur criteriu: cel al succesului contemporan. Dar dacă examinăm orice istorie literară în lumina opiniilor adevărate ale trecutului, vom vedea că nu acceptăm și nu putem accepta regulile trecutului. Când înțelegem corect opiniile englezilor asupra literaturii lor contemporane, să zicem, în a doua parte a secolului al XVIII-lea, întâlnim unele surprize: David Hume, de exemplu, credea că *Epigonia lui Wilkie* era comparabilă cu cea a lui Homer; Nathan Drake credea că *Calvarul lui Cumberland* era superior *Paradisului pierdut al lui Milton* . Evident, acceptarea evaluării vremii ne cere să facem diferența între o multitudine de opinii: cine a evaluat pe cine, de ce și când? Profesorul Geoffrey Barraclough, într-un argument similar împotriva istoricilor care recomandă să studiem „lucrurile care erau importante *atunci,* mai degrabă decât lucrurile care sunt importante astăzi", îi sfătuiește să examineze, de exemplu, cronicile secolului al XI-lea: „o relatare monotonă de miracole, furtuni, comete, epidemii, calamități și alte lucruri minunate".[15] Evident, normele contemporanilor noștri nu ne pot lega, chiar dacă le putem reconstrui și găsi un numitor comun minim printre variațiile lor. Nici nu ne putem deposeda pur și simplu de individualitatea noastră sau de lecțiile pe care le-am învățat din istorie. A ne cere să-l interpretăm *pe Hamlet* doar în funcție de considerațiile extrem de ipotetice ale lui Shakespeare sau ale publicului său înseamnă a ne cere să uităm trei sute de ani de istorie. O astfel de cerință ne interzice să folosim opiniile unui Goethe sau ale unui Coleridge, sărăcind o operă care a generat și acumulat semnificații de-a lungul istoriei . Dar, în mod similar, aceeași istorie, în ciuda

15 *Istorie într-o lume în schimbare* (Norman, Oklahoma, 1956), *pagina* 22.

lecțiilor sale, nu ne poate lega: autoritatea sa este supusă acelorași obiecții care pot fi aduse autorității contemporanilor autorului. Pur și simplu, nu există nicio modalitate de a evita să fim judecați de noi înșine, de mine însumi. Chiar și „verdictul timpului" este doar judecata acumulată a altor cititori , critici, observatori și chiar profesori. Singurul lucru adevărat și corect de făcut este să facem această critică cât mai obiectivă posibil, să facem ceea ce face orice om de știință și savant: să-i izolăm obiectul, în cazul nostru opera de artă literară, să-l contemplăm cu atenție, să-l analizăm, să-l interpretăm și, în final, să-l evaluăm cu criterii deduse, verificate și susținute de o cunoaștere cât mai vastă, o observație cât mai directă, o sensibilitate cât mai fină și o judecată cât mai sinceră pe care ni le putem impune.

Vechiul absolutism este de nesuportat: presupunerea unei norme eterne, riguros determinate, trebuie abandonată, având în vedere impactul experienței noastre asupra vastei varietăți a artei; dar, pe de altă parte, relativismul total este la fel de nesuportat: duce la un scepticism paralizant, la o anarhie a valorilor, la acceptarea principiului vechi și defectuos: *de gustibus non est disputandum (nu există dispută despre gust).* Tipul de relativism bazat pe perioade, recomandat ca soluție de Auerbach, nu reprezintă nicio soluție: ar sfărâma conceptul de artă și poezie într-o multitudine de fragmente. Relativismul, în sensul negării oricărei obiectivități, este respins de numeroase argumente: prin asemănarea dintre etică și știință, prin recunoașterea faptului că există atât imperative estetice, cât și etice, precum și adevăruri științifice. Întreaga noastră societate este fondată pe presupunerea că știm ce este corect, iar știința noastră pe presupunerea că știm adevărul. Predarea literaturii de către noi se bazează, în realitate, și pe imperative estetice, chiar dacă ne simțim mai puțin legați definitiv de ele și pare mult mai contraproductiv să expunem aceste presupuneri. Dezastrul „Științelor Umaniste", în măsura în care acestea se raportează la arte și literatură, provine din timiditatea lor de a face aceleași afirmații cu privire la lege și adevăr. Într-adevăr, facem aceste afirmații atunci când predăm Hamlet sau *Paradisul pierdut* înaintea lui Grace Metalious sau, pentru a-i numi pe contemporanii lui Shakespeare și Milton , Henry Glapthorne sau Richard Blackmore. Dar o facem cu rușine, ezitare și apologetică. Contrar *a* ceea ce se afirmă adesea, există un acord larg asupra marilor clasici: canonul suprem al literaturii. Există o prăpastie insurmontabilă între arta cu adevărat mare și arta de o calitate îngrozitoare: între menționarea *„Lycidas"* și o poezie pe pagina editorială a *New York Times,* între *Maestrul și omul lui Tolstoi* și o povestire din *Confesiuni adevărate.* Relativiștii evită întotdeauna chestiunea poeziei care este absolut teribilă. Ei preferă să se stabilească în domeniul artei care imită maeștrii, unde disputele dintre critici sunt mai frecvente, iar operele sunt apreciate din motive foarte diferite. Cu cât o operă de artă este mai complexă, cu atât structura de valori pe care o întruchipează este mai multilaterală și, prin urmare, cu cât este mai mare dificultatea interpretării ei, cu atât este mai mare pericolul de a trece cu vederea un aspect sau altul. Dar asta nu înseamnă că toate interpretările sunt la fel de corecte, că nu există nicio posibilitate de a le distinge. Există interpretări extrem de fantastice, părtinitoare și distorsionate. Putem dezbate interpretările lui *Hamlet* de către Bradley, Dover Wilson sau Ernest Jones, dar știm că Hamlet nu a fost o femeie deghizată. Conceptul de adecvare a interpretării conduce în mod clar la conceptul de corectitudine în judecată. Evaluarea izvorăște din înțelegere; evaluarea corectă din înțelegerea corectă. Există o ierarhie a punctelor de vedere implicită în însăși

conceptul de adecvare a interpretării. În măsura în care se realizează o interpretare corectă, cel puțin ca ideal, în aceeași măsură se va obține o judecată corectă, o judecată bună. Argumentul relativist al lui Auerbach , conform căruia astăzi ne bucurăm de artă din toate epocile și din toate popoarele - picturi rupestre neolitice , peisaje chinezești, măști negre, cântece gregoriene etc. - trebuie și poate fi folosit împotriva relativiștilor. Acesta arată că există o trăsătură comună în toată arta pe care o vom recunoaște mai clar astăzi decât în vremurile anterioare. Există o umanitate comună care, în timp și loc, separă toată arta și există funcții de serviciu primitive, cu totul diferite de contemplarea estetică, la care avem acces și de care ne putem bucura. Am depășit limitele gustului tradițional occidental - parohialismul și relativismul său - către domeniul, dacă nu al artei absolute, cel puțin al artei universale. Un astfel de domeniu există, iar diferitele manifestări istorice sunt, adesea, mult mai puțin limitate din punct de vedere istoric în caracterul lor decât consideră istoricii, al căror interes principal este de a face ca arta să servească unui scop social momentan și să ilumineze istoria socială . Unele poezii lirice de dragoste, chinezești sau din Grecia antică, ale căror teme sunt fundamental simple, cu greu pot fi fixate în spațiu sau timp, decât prin limbaj. Chiar și Auerbach, în ciuda relativismului său radical, trebuie să admită „o oarecare înțelegere a ceea ce este comun tuturor acestor fenomene" și este de acord că relativismul nu ar trebui acceptat atunci când interesele noastre politice (adică etice, vitale) sunt în pericol. Logica, etica și, cred, estetica strigă împotriva istorismului total, care, trebuie să subliniem, la oameni ca Auerbach, este amenințat de un ideal umanist moștenit, susținut metodologic de o structură conceptuală întreținută inconștient și constituită din categorii gramaticale, stilistice și *istorice.* În versiuni radicale precum, de exemplu , * *A Primer for Critics** [16]de George Boas , * *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism** *de* [17]Bernard Heyl sau * *Elements of Critical Theory** [18]de Wayne Shumaker , [19]Teoria duce la dezumanizarea artelor, la stagnarea criticii și la înfrângerea interesului nostru fundamental pentru adevăr. Singura cale de ieșire posibilă este un absolutism atent definit și rafinat, recunoașterea faptului că „absolutul se află în relativ, deși nu definitiv sau total". Aceasta a fost formula lui Ernst Troeltsch, care s-a luptat cu problema istorismului mai mult decât orice alt istoric și a concluzionat că „istoricismul" trebuie înlocuit ·

16 Baltimore, 1937 (rebotezată *Pegasus fără aripi - Manual pentru critici,* Baltimore, 1950).
17 New Haven, 1943.
18 Berkeley, 1952.
19 Cf. „Istoriografie", în *Enciclopedia de Religie și Etică, 6* de Ha stings (Edinburgh, 1913), 722.

Trebuie să reluăm sarcina de a construi o teorie literară, un sistem de principii, o teorie a valorilor care să dea naștere în mod necesar criticii operelor de artă în sine și să apeleze constant la ajutorul istoriei literare. Însă cele trei discipline sunt și vor rămâne distincte : istoria nu poate absorbi sau înlocui teoria, iar teoria nici măcar nu ar trebui să viseze să absoarbă istoria. André Malraux a vorbit elocvent despre muzeul imaginar, muzeul fără pereți care ar permite o înțelegere globală a artelor vizuale. Desigur, în literatură ne confruntăm cu aceeași sarcină ca și criticul de artă, sau cel puțin cu una similară: putem stabili mai direct și mai ușor muzeul nostru într-o bibliotecă, dar ne confruntăm în continuare cu zidurile și barierele limbajului și cu formele istorice ale limbajului. O mare parte din munca noastră își propune să dărâme aceste bariere, demolând aceste ziduri prin traduceri, studii filologice, publicații, literatură comparată sau pur și simplu printr-o imaginație comună. În esența sa, literatura, la fel ca artele plastice , precum „vocile tăcerii" ale lui Malraux, este un set de voci – articulate de-a lungul veacurilor – care ratifică provocarea omului la adresa timpului și destinului, victoria sa asupra instabilității, relativității și istoriei.

TERMENUL ȘI CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ

Cuvântul „critică” este folosit atât de larg în contexte atât de variate – de la cele mai nesofisticate la cele mai abstracte, de la critica unui cuvânt sau a unui eveniment la critica politică, socială, istorică, muzicală, artistică, filosofică, biblică și intelectuală; și critica aproape a oricărui lucru – încât trebuie să ne limităm la critica literară dacă vrem să ajungem la criterii utilizabile. Chiar și în acest domeniu, apar unele probleme dificile , care pot fi clarificate doar prin examinarea istoriei termenului. Este destul de ciudat că practic nu există literatură despre istoria termenului „critică” sau a termenului „critic”, cu excepția articolului lui Gudeman despre *kritikós* în Antichitate.[20] Istoria criticii și esteticii, precum și dicționare precum *NED* Ele oferă ceva, deși adesea surprinzător de puțin. Istoriile criticii se ocupă de estetică, poetică și teoria literară, dar nu de teoria criticii în sine, iar dacă o fac, este doar foarte întâmplător . Nu cunosc nicio expunere care să fi examinat sau măcar să fi recunoscut cele trei probleme pe care doresc să le ridic aici: (1) cum și de ce termenul „critică” *(critica, la critique)* a ajuns să cuprindă întregul studiu al literaturii și astfel să înlocuiască „poetică” sau „retorică”; (2) cum se face că în engleză avem o formă mai largă, *„criticism ”,* spre deosebire de italianul *crítica* și francezul *la critique;* și (3) de ce, în Germania, termenul *Kritik* a fost din nou restrâns ca sens, devenind limitat la critica cotidiană și dând în cele din urmă naștere la termeni noi, cum ar fi *Literaturwissenschaft.* Nu pot pretinde că ofer o istorie fidelă a termenilor care ar determina precedența lor istorică exactă și ar identifica data primelor lor apariții, în ciuda faptului că am consultat numeroase dicționare. În plus, nu sunt interesat în primul rând de lexicografie. Dimpotrivă, aș prefera să consider istoria termenului ca pe un capitol de semantică istorică în stilul regretatului Leo

20 En Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopãdie der classischen Altertumswissen- schaft,* 11 (Stuttgart, 1921), 1912-1915. Un rezumat ușor diferit **se** găsește în JE Sandys, *History of Classical Scholarship,* 1 (J* edic., Cambridge, 1926). 10-11.

Spitzer, care și-a numit astfel studiile despre cuvintele *Stimmting* și „mediu”.[21] [22] [23] [24]Istoria unui cuvânt ar trebui considerată ca punct de referință pentru o istorie a ideilor. Termenul este examinat în câmpul său conceptual, în raport cu termenii cu care a concurat sau a contrastat.

În greacă, *krités* înseamnă „judecător”, iar *krineín,* „a judeca”. Termenul *kritikós,* în sensul de „judecător al literaturii”, apare încă de la sfârșitul secolului al IV-lea î.Hr. Philitas, de pe insula Kos, care a sosit la Alexandria în 305 î.Hr. pentru a-l îndruma pe viitorul rege Ptolemeu al II-lea, era numit „poet și critic în același timp ” . Școala de „critici” de la Pergamon, cu Crassus în frunte, și-a subliniat distincția față de școala de „gramaticieni” condusă de Aristarh din Alexandria. Se spune că Galen, în secolul al II-lea d.Hr., a scris un tratat, acum pierdut, despre întrebarea dacă cineva poate fi atât *kritikós , cât și grammatikós.* Dar, se pare, distincția dispare , iar utilizarea termenului *kritikós* se stinge. Termenul *„criticus”* pare a fi rar în latina clasică, deși poate fi găsit la Cicero și folosit de Longinus din Hieron în Epistolae* . **Criticus** era un termen superior lui ***grammaticus*** , dar, evident, ***criticus*** avea legătură și cu interpretarea textelor și cuvintelor. Retorici precum Quintilian și , bineînțeles, filosofi precum Aristotel au cultivat ceea ce în engleză s-ar putea numi astăzi critică literară.

În Evul Mediu, cuvântul pare să apară doar ca termen medical: în sensul de „criză” și boală „critică”. În Renaștere, a fost folosit din nou conform sensului său antic. Policia nu a folosit termenul în 1492, în prefața *la *In priora analytica* a lui Aristotel,* în care acesta îl preamări pe gramatician sau critic deasupra filosofului. El afirmă cu mândrie că „printre antici această ordine (cea a gramaticienilor) se bucura de o asemenea autoritate încât cenzorii și judecătorii tuturor scriitorilor erau exclusiv gramaticieni, pe care, în consecință, îi numeau și critici”. Gramatician, critic și filolog sunt termeni aproape reciproci.

YO Pentru bărbații angajați în marea întreprindere de restaurare a Antichității. Cu Erasmus, „arta criticii” *(Ars critique)* este aplicată Bibliei ca instrument în slujba unui ideal de toleranță. Printre umaniștii de mai târziu, însă, termenii „critic” și „critică” par a fi limitați în mod specific la editarea și corectarea textelor antice. Kaspar Schoppe (1576-1649) descrie „singurul scop și sarcină a criticilor” ca fiind „să sufere pedepsele amendării operelor scriitorilor, fie ele în greacă, fie în latină”, iar cel mai tânăr dintre Scaligeri, Joseph Justus (1540-1605), face din critică o subdiviziune a gramaticii limitată la distincția dintre versurile false și cele adevărate ale poeților, restaurarea textelor adulterate și așa mai departe. Jan Wower din Leiden, într-un *Tractat io de Polymathia* (1602), împarte *critica* în două părți:

---

21 „Idei clasice și creștine despre armonia mondială (Prolegomena unei interpretări a cuvântului *Stimmung)”, Traditio, 2* (1944), 409-464, și 3 (1945), 307-364; *„Milieu”* și *„Ambiane”,* în Eseuri *științifice în Semanul Istoric* (New York, 1948). 179-316.

22 HOCT/TT/S 5/xa *KpiTiKot,* citat de Rudolf Pfeiffer, *P¡sitologia Perennis* (Mu nich, 1961), porc. 5.

23 În *Epistola către Pisones* cuvântul „critic” nici măcar nu este folosit de Horacio (445 și urm.) de „vir bonus et prudens”, care „versus reprehendet inertes: Culpabit duros... mutanda no tabi t: Fiet Aristarchus”. Tanto Bat teux en su traducción *(Les Quatres Poétiques,* 1 [París, 1771], 65) y EH Blakney ("Horace on the Art *of Poetry"* [1928], reimpreso en la obra de Allan H. Gilbert, *Literary Criticism* [New York, 1940] , pig 142 critic binevoitor și sensibil”.

24 *Poliliani Angels preelectio in Priora Aristotelis Analytica- Titulus Lamia*

iudicium , care determină autenticitatea scrierilor unui autor, și *emendatio,* care corectează interpretările eronate.

În mod surprinzător, Iulius Caesar Scaliger (1484-1558), cel Bătrân, pare a fi principala sursă a unei noi concepții despre critică pentru acea epocă. În opera sa postumă, *Poetica* (1561), întreaga a șasea carte, intitulată „Criticus", este dedicată studiului și comparării poeților greci și romani, punând accent pe evaluarea, ierarhizarea și chiar cenzura operei lor, așa cum a făcut-o în celebra sa denigrare a lui Homer în favoarea lui Virgil.

Pătrunderea termenului neolatin în limba vernaculară a fost mult mai lentă și mai târzie decât se crede în general. De fapt, abia în secolul al XVI-lea termenul s-a extins pentru a cuprinde atât întregul sistem de teorie literară, cât și ceea ce am numi astăzi critică pozitivă și cotidiană. Cărțile moderne intitulate „Critică literară în Renaștere" au un titlu înșelător, deoarece în secolul al XVI-lea aceste probleme erau discutate sub titlurile de poetică și retorică.

Fără a exclude, din partea mea, posibilitatea ca termenul să fi apărut sporadic în lucrări de retorică și poetică, voi spune că prima dintre cărțile italiene de poetică care folosește termenul într-un mod proeminent pare a fi doar cea a lui Udeno Nisiely, pseudonimul lui Benedetto Fioretti, intitulată *Proginnasmi Poetici* și publicată la Florența în 1595,8 dar schimbările decisive au avut loc în Franța, aparent [și] la început prin influența lui Scaliger și a discipolilor săi olandezi Heinsius și Vossius. Chapelain l-a numit pe Scaliger „marele critic", în

(Firenze, Antonio Miseomini, 1492): „At apud ancient olim tantum auctoritatis hic ordo habuit / ut Censores essent / & ludices / Scriptorum omnium soli Grammatici: Ques ob it etiam Críticos uocabant" (p. 27).

6. *Despre critici și filologi, antici și recenti* (1597): „Singura datorie și obligație a criticilor este să lucreze astfel încât opera lor să fie mai bună pentru toți scriitorii de ambele limbi, greacă și latină." Vezi Antonio Bernardini și Gaetano Righi, *Conceptul de filologie clasică și cultură în gândirea modernă* (Bari, 1947), p. 51.
7. *Ibidem,* p. 100.
8. *EG,* pp. 16, 17, 36, 44, 154.

1623®, iar Guez de Balzac a vorbit despre Heinsius, în 1634, ca despre „poet, orator, filosof și critic".[25] [26]În *Discursul* care precede lucrarea sa *Arta poetică* (1639), La Mesnardière oferă dovezi ale răspândirii termenului și ale subiectului său de studiu: „Bibliotecile sunt pline de cărți scrise de oameni de litere", ne spune el, „dedicate artei poeziei, fie pentru a-l explica *pe Aristotel* , fie pentru a justifica panegiricele lor asupra anumitor poezii, fie pentru a-și susține cenzura atunci când au fost criticate". [27]Termenul - în diferite sensuri - pare să fi devenit general acceptat abia în anii 1660 și 1670, prin intermediul *lucrărilor Critique de L'Ecole des Femmes* (1663) de Molière și *Histoire Critique du Vieux Testament* (1678) de Richard Simon. În *L'Art poétique* (1674), Boileau folosește termenul ca pe ceva inerent rimei. În 1687, La

25 Alfred C. Hunter, ed., *Opuscules critiques* (Paris, 1936), p. 108.

26 Citat de Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory* (Baltimore, 1949), pag. 67.

27 *Ibid.,* p. 7: „Bibliotecile sunt pline de lucrările unor oameni de litere... care au lucrat la această Artă fie pentru a-l explica pe Aristotel, fie pentru a -și justifica elogiile atunci când au lăudat niște Poernes, fie pentru a-și susține cenzurele, atunci când au atins subiectul criticii."

Bruyère se plângea de „criticii și cenzorii” care apăreau ca niște roiuri și formau facțiuni care împiedicau progresul artei. [28]S-ar putea scrie un volum întreg pentru a explica cum s-a emancipat critica de subordonarea sa față de gramatică și retorică, cum cuvântul „critică” a înlocuit, cel puțin parțial, cuvântul „poetică”. Acesta este în mod clar un proces legat de spiritul critic comun și de răspândirea sa, în sensul unui scepticism crescând, al unei neîncrederi în autoritate și reguli și, ulterior, al unei înclinații spre gust, sentiment, sensibilitate, *je ne sais quoi* și așa mai departe. Ceea ce a fost odată un termen strict limitat la critica literală a scriitorilor clasici a fost treptat identificat cu întreaga problemă a înțelegerii și a criticii - *și* chiar cu teoria cunoașterii și a cunoașterii însăși.

În Anglia, evoluția este paralelă, dar are trăsături interesante și unice. Cuvântul „critic” apare rareori în epoca elisabetană (deși *NED* citează „prințul *Critici”* din lucrarea lui Fulke, *„Apărarea Bibliei engleze”* , din 1583, și citează *Dicționarul italian al lui Florio* atunci când traduce „critic”, în 1598). Într-adevăr, cuvântul nu apare niciodată în textele culese de Gregory Smith în „ *Eseurile critice elisabetane”* sau în textul complet al lucrării *lui Puttenham, „Art of English Poesie”* . Textul lui Bacon, „ *Advancement of Learning* ” (1605), pare a fi primul care vorbește despre tradițiile cunoașterii, „una critică, cealaltă pedantică”. [29]Critica cuprinde cinci abordări: „(1) cea referitoare la corectarea și editarea fidelă a autorilor, (2) cea referitoare la expunerea și explicația autorilor, (3) cea referitoare la perioadă, care în multe cazuri aruncă o lumină considerabilă asupra interpretărilor corecte, (4) cea referitoare la o scurtă cenzură și judecată asupra autorilor și (5) cea referitoare la sintaxa și aranjamentul studiilor.” Puțin mai târziu (în 1607), Ben Jonson face un apel la „criticul înțelept și generos” și în monetăria sa, *Timber or Discoveries* (publicată în 1640, dar posibil scrisă mult mai devreme), îl traduce pe Heinsius, care îl numește pe Aristotel „primul critic fidel” și vorbește despre funcția de „adevărat critic sau cenzor” ca fiind „a judeca sincer autorul și subiectul său”. [30]Termenul și obiectul studiului sunt pe deplin stabilite atunci când Rymer scrie Prefața (1674) la *Reflecțiile despre Aristotel ale lui Rapin* și afirmă că „în secolul trecut, Italia a fost inundată de critici”, în timp ce „până în ultimii ani, Anglia era la fel de lipsită de critici pe cât era de libertini”.[31] [32] [33]

Acest proces este legat de schimbările în sensul termenului în franceză, dar în engleză substantivul „criticism” prezintă o problemă particulară. Pare evident, la prima vedere, că a fost format pentru a scăpa de omonimul „critic”, care se referea atât la activitate, cât și la persoană. Dovezile indică faptul că neologismul nu a avut succes pe deplin mult timp. Richard Bentley, în *Scrisorile Phalaris* (1697), folosește sintagma „în maniera criticului” unde am fi spus „criticism”, iar Steele, în *Tatler* (1710, nr. 115), promite să „scrie o recenzie” a unei piese de teatru. Cu toate acestea, Dr. Johnson scrie „critic” cu „ck” în sensul de „criticism”. Evident, pentru a distinge

28 *Personajele* (1687), în secțiunea „Opere ale minții”.
29 *„Despre progresul învățării”,* editat de W.A. Wright (Oxford, 1891), p. 182.
30 J. E. Spingam, ed., *Eseuri critice ale secolului al XVII-lea,* 1 (Oxford, 1908), 15, 55, 57. Vezi notele de la paginile 228, 250.
31 Curt A. Zimansky, editor, *Lucrările critice ale lui Thomas Rymer* (New Haven, 1956), pp. 1-2.
32 Exemple de tornade ale *NED.* Pasajul lui Addison este preluat de *The Dialo.*
Gue despre medalii (1721).

această utilizare de cea aplicată persoanei care practica profesia, Addison a scris-o urmând ortografia franceză din 1721. [18] Acest titlu apare și în: *A Critique on Milton's Paradise Regained* (Londra, 1732). Astăzi, termenul francez ambivalent este din nou folosit, destul de larg, în special în Statele Unite, și uneori cu o limitare arbitrară a sensului său. De exemplu, R.W. Stallman, în cunoscuta sa antologie *Critiques and Essays in Criticism* (New York, 1949), folosește cuvântul „critică" pentru a se referi la expunerile anumitor autori și „critică " pentru a sugera teoria. În majoritatea cazurilor, presupun, cuvântul „critică" este folosit astăzi pentru a evita acumularea de „isme" (compară *A Critique of Humanism,* 1930) sau pentru a da un aer de superioritate oricărei note bibliografice modeste.

Însă termenul „critică" nu are o istorie modestă în limba engleză . Cuvântul a fost format fie din sufixul grecesc -isms *,* pentru a desemna substantive de acțiune derivate din verbe precum *baptizein,* fie poate fi sugerat pur și simplu prin analogia numeroaselor substantive neolatine abstracte folosite pentru a desemna doctrinele introduse atunci în limba engleză, cum ar fi luteranismul, protestantismul, platonismul, stoicismul, scepticismul etc. *NED* stabilește anul 1607 ca dată a următorului citat de Thomas Dekker: „Mă aflu în limitele criticii pentru a servi drept practică de tragere", în care utilizarea termenului nu are nicio legătură cu literatura. În *Apologia lui Milton pentru Smectymnuus* (1642), Joseph Hall este atacat pentru satirele sale : „Întrucât viermele criticii îl roade acum, ne va spune etimologia cuvântului german *Rutters,* a cuvântului food și a cuvântului ink ". [34]Aici, cuvântul „critică" este folosit în sensul în care a fost definit de Theophilus Gale, în *Contra Gentiles* (1669), ca „cunoașterea limbilor care anterior se numea gramatică, iar în timpurile recente critică".[35] [36]Se pare că primul autor care a folosit cuvântul în noul sens a fost Dryden, care, în 1677, în prefața la * *Starea inocenței*,* a spus că prin „critică, așa cum a fost instituită pentru prima dată de Aristotel, se înțelegea un standard pentru o judecată bună". În 1679, Dryden a scris prefața la * *Troilus și Cressida*,* în care a expus „Temeiurile criticii în tragedie" și astfel termenul a fost definitiv stabilit. În 1704, John Dennis a publicat * *Temeiurile criticii în poezie** și, bineînțeles, în 1711, * *Eseu despre critică* * al lui Pope a stabilit utilizarea atât de ferm și pe scară largă încât este inutil să se urmărească dezvoltarea sa ulterioară. Evident, termenul a fost folosit mai extins și mai larg în Franța decât în Franța: de exemplu, lucrarea lui Bouhour, * *Maniere de Bien Penser** (1687), a fost tradusă ca * *Arta criticii* (* 1705). Lucrarea lui Rapin, *„Opere critice complete",* a apărut sub acest titlu în 1706, deși nu există nicio colecție franceză cu acest nume, iar mai târziu, în același secol, lucrarea lordului Kames, „ *Elemente de critică* " (1762), a formulat ambițios „știința criticii" bazată pe principii psihologice.

Dar este forma „criticism" exclusiv englezească? Fără îndoială, termenul s-a răspândit și a devenit „critic" deoarece a înlocuit omonimul . Dar forma extinsă „criticism" apare și în limbile romanice . Se găsește în * *El Héroe** (1637) de Baltasar Gracián: „Deși eroul este ferit de ostracismul Atenei, el este în pericol în critica Spaniei ". [37]Probabil a apărut în italiană la începutul secolului al XVIII-lea.

34 Spingarn, *ibid.,* p. 205.
35 *NED.*
36 W. P. Ker, editat, *Eseuri,* 1 (Oxford, 1926). 179, 202 și următoarele.
37 *Opere,* 1 (Madrid, 1664), 534, u *Opere complete,* editat de E. Correa Calderón (Madrid,

Antonio Maria Salvini (1653-1729) se referă la Pope ca la „un englez curajos în arta criticii", [38]deși forma este clar sugerată de titlul eseului * *Eseu * al lui Pope* . „Criticism" apare în * *Dicționarul* de italiană și engleză* (1760) de Baretti, dar autorul său pare să fi fost prieten cu Johnson și rezident de lungă durată în Anglia. Deși „criticism" sau „criticism" pot apărea în franceză, astfel de utilizări în italiană și spaniolă par foarte izolate înainte de secolul al XIX-lea. Toate dicționarele franceze, spaniole și italiene oferă dovezi ale utilizării sale în secolul al XIX-lea și în timpurile moderne ca termen exclusiv filosofiei critice a lui Kant. Tommaseo îl citează pe Rosmini; Dicționarul Academiei Regale Spaniole oferă doar exemple din Menéndez Pelayo; în ultima parte a secolului al XIX-lea, Littré îl citează pe Renouvier și un text datat 1845. Kant însuși vorbește despre filosofia sa „critică" și nu a numit-o niciodată „critică". Am găsit un singur text de Kant, din 1790, în care folosește termenul „Kriticism". [39]În 1796, Schelling a aplicat forma extensivă - gândirii lui Kant, contrastând-o cu dogmatismul filosofiei tradiționale. [40]Într-un dicționar de filosofie critică (1799), articolul „Critizismus" ne trimite la articolul „dogmatismus".[41] Jacobi a scris un tratat despre kanțianismul „Kriticismus" (1801), iar Hegel, în prima *Enciclopedie* Heidelberg (1817), se plânge de „verunft-bescheidener Kriticismus" al lui Kant. [42]Însă forma extinsă pare să fi fost folosită foarte puțin în Germania în perioada de apogeu a influenței lui Kant . Abia în timpul renașterii kantiene din a doua parte a secolului al XIX-lea, Alois Riehl a folosit termenul în mod proeminent ca titlu pentru lucrarea sa „ *Der philosophische Kritizismus"* (1876).

Termenul *„Kritik, Kritisch"* a fost introdus în Germania din Franța la începutul secolului al XVIII-lea. Apare în titlul lucrării lui Gottsched, *Versuch einer Kritischen Dichtkunst* (1730). De altfel, Lessing, Herder și familia Schlegel se considerau critici , iar August Wilhelm Schlegel și Adam Müller, în special, au depus eforturi considerabile pentru a defini poziția criticii între teorie și istorie și pentru a-i afirma importanța capitală în studiul literaturii. [43]Cu toate acestea, în Germania s-a întâmplat ceva care a înlocuit termenul și conceptul, limitându-le din ce în ce mai mult, până când au ajuns să semnifice doar critică cotidiană, opinie

---

1944), p. 23. Traducerea în engleză, *Eroul lui Lorenzo sau Calea către Eminență și Perfecțiune,* de Sir John Skeffington (Londra, 1652) spune: „Deși Eroul nostru poate fi ferit de ostrasismul Atenei, totuși va fi în pericolul Criticii Spaniei" (p. 145).

38 Citado de *Prose toscane,* 2 (1723), 243: en *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Verona, 1806): "Ai quali con bello estro rivolgendosi, felice mente cantó un valent Inglese nell'arte del criticismo"

39 În „Despre o descoperire conform căreia o nouă critică a rațiunii pure poate fi făcută superfluă de una mai veche" (1790), în *Scrieri complete* (Ediția Academiei, Berlin, 1912), Secțiunea 1, 8, 226-227: „Critica procedurii cu orice aparține metafizicii (îndoiala amânării) este, pe de altă parte, o maximă a unei neîncrederi generale față de toate propozițiile sintetice ale acesteia."

40 „Scrisori filozofice despre dogmatism și critică", în *Jurnalul filosofic* (1796) de Niedhammer.

41 În GSA Mellin, *Wörterbuch der kritischen Philosophie* (Jena y Leipzig, 1799), sub titlul „Critizismus".

42 FH Jacobi, „Despre întreprinderea criticii, de a aduce rațiunea la înțelegere", în *Beilrăge,* 31, de Reinhold. Heft (1801); și Hegpl, *Sämtliche Werie,* ed. H. Glockner, 6 (Stuttgart, 1928), 7, și de asemenea 313.

43 Para un resumen completo, véase mi *History of Modern Criticism,* 2 (New' Haven, 1955), 55 y ss., 292 y ss.

literară capricioasă. Termenul „Aesthetik" și noul termen „Literaturwissenschaft" și-au recăpătat dominația de odinioară. În opera lui Wolfgang Kayser , *Das sprachliche Kunstwerk* (Berna, 1948), nici termenul, nici problemele legate de acesta nu sunt examinate în vreun fel, chiar dacă cuvântul apare în titlurile bibliografice . În noul articol despre critică din opera clasică a lui Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte,* critica literară este numită „mai degrabă o formă de *Publizistik* decât o știință". Aceasta înseamnă „critica locală a noutăților literare și judecata, în presa cotidiană, a evenimentelor literare și muzicale". [44]În timp ce Sainte-Beuve restabilea supremația criticului ca figură publică în Franța, iar Matthew Arnold făcea din critică cheia culturii moderne și a salvării Angliei în Anglia, în Germania critica și-a pierdut violent statutul. Gervinus, în introducerea la lucrarea sa *Geschichte der poetischen Naționalii ter atur der Deutschen* (1835), repudiază în mod expres munca criticii: „Nu am nimic de-a face cu judecata estetică a faptelor: nu sunt nici poet, nici critic de arte frumoase". [45]Hermann Hettner scrie, în 1853, că „critica nu este altceva decât estetica artei și a caracteristicilor marilor opere individuale și ale marilor epoci, istoria artei și a literaturii", [46]iar F.T. Vischer, în lucrarea sa *Estetică,* Lucrarea în cinci volume tratează doar pe scurt, în Volumul III (1854), critica, sub tema „relației artistului cu spectatorul ". [47]Divorțul dintre estetică, considerată o disciplină filosofică căreia îi era subordonată poetica, și cercetarea literară, care era în primul rând istoria literară, a devenit caracteristic scenei intelectuale germane din secolul al XIX-lea. Criticul a devenit un simplu intermediar, un jurnalist cu o semnificație efemeră. Motivele - acestei limitări a termenului în Germania par destul de evidente : prestigiul copleșitor al hegelianismului a făcut din estetică centrul atenției filosofului profesionist, în timp ce istoria literară, specializată în teme naționale, a preluat studiul trecutului. Critica a început să cadă victimă disprețului general cu care nu numai conservatorii, ci și liberalii idealiști au privit curând Iluminismul și renașterea sa, Das *junge Deutschland (Tânăra Germanie).*

S-ar fi putut aștepta ca afluxul de idealuri critice, pozitiviste și științifice de la sfârșitul secolului să fi schimbat situația . Fără îndoială, criticii care se autointitulau astfel au fost un factor important în mișcarea naturalistă germană din anii 1790. Dar apăruse o nouă generație care a împiedicat termenul „critică" să-și recapete terenul pierdut. În Germania, termenul „Literaturwissenschaft" a înlocuit termenul „critică" așa cum era folosit în Occident. Acesta a reușit, în timp ce combinații similare, cum ar fi „știința literaturii" sau „știința literaturii", au eșuat în Occident. Aceasta nu înseamnă că ideea unei științe a literaturii a fost specifică Germaniei. În Franța, există o lungă tradiție a unor astfel de încercări și revendicări: de exemplu, J.J. Ampère , în lucrarea sa *Discours sur l'histoire de la poésie.* (1830) vorbește explicit

44 2 (Berna, 1959), 63 (de Werner Kohlschmidt): „Mai puțin știință decât o formă de jurnalism... acum se referă în primul rând la recenzia curentă a noilor publicații literare și la evaluarea spectacolelor literare sau muzicale din presa cotidiană"

45 1. 11: „Nu am nicio legătură cu evaluarea estetică a lucrurilor; nu sunt nici poet, nici critic literar."

46 Un articol, „Ludwig Tieck ca critic", retipărit în *Schrijten zur Literatur* (Berlin, 1959), p. 358: „Critica... nu este acum altceva decât estetica artei ca atare și caracterizarea fiecărei mari opere de artă și a epocilor artistice, istoria artei și a literaturii".

47 3 (Stuttgart, 1854), 68, partea din paragraful 507: „Relația artistului cu spectator. Arta educației burgheze; critică".

despre filosofia literaturii și istoria literară ca fiind cele două părți integrante ale unei „științe literare". [48]Este suficient să menționăm Taine, Brunetière sau *Critique scientifique* (1888) a lui Hennequin pentru a recunoaște cât de importantă a fost această tendință de a transfera metode științifice în studiul literar în Franța. În Anglia, E.S. Dallas și *J.A.* Symonds au făcut încercări similare de a fundamenta științific critica pe principii psihologice sau biologice. Dar termenul a prins rădăcini doar în Germania. Karl Rosenkranz l-a folosit foarte ocazional, în 1842, într-o notă critică la adresa mai multor cărți, în care a examinat starea „științei literare" germane.[49] Am întâlnit din nou termenul într-un periodic din 1865. [50]În 1887, Ernst Grosse a ținut o prelegere despre *Die Literatur wissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg.* Ernst Elster a scris un tratat sistematic în două volume intitulat *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (1, Halle, 1897, 2, 1911), în care a aplicat principiile și termenii psihologiei lui Wundt.

Cu toate acestea, în afara Germaniei, termenul „știința literaturii" nu a câștigat teren. Prelegerile despre *Știința literaturii* ale olandezului Henrik Clemens Muller, ținute la Edinburgh în 1898, [51]constituie o excepție izolată de la regulă, la fel ca și lucrarea în patru volume a românului Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (1928-1929). Expresia a înflorit din nou în *Introduction à une Science de la littérature* a lui Guy Michaud , publicată la Istanbul în 1950. În engleză și franceză, termenul „știință" a ajuns să se identifice atât de mult cu științele naturii încât nu a mai putut supraviețui, în timp ce în Germania termenul „Wissenschaft" și-a păstrat sensul vechi, larg, și astfel „Literaturwissenschaft", lipsită de asocierea sa naturalistă, a fost luată drept motto a noii poetici și critici, îndreptată împotriva istoriei literare dominante. În 1908, Rudolf Unger, un discipol al lui Dilthey, a susținut studiul problemelor filozofice în „Literaturwissenschaft" modern, [dar] se pare că abia după Primul Război Mondial termenul a devenit strigătul de luptă al noilor savanți. În 1920, Sigmund von Lempicki, polonez, a scris *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft,* o carte în care exclude critica practică, dar include poetica și istoria literară; iar în 1923 a fost fondată *Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* și Paul Merker și-a publicat pamfletul intitulat *Literaturgeschichte und literaturwissenschaft,* care se bazează pe acest contrast.

Până atunci, în țările vorbitoare de limbă engleză, influența cuvântului - „critică" a fost ratificată de lucrări precum * *Principiile criticii literare * (1924)* de I.A. Richards , de popularitatea termenului „noua critică" de la apariția cărții lui J.C. Ransom în 1941 și de * *Anatomia criticii* * de Northrop Frye (1957). La alți critici nord-americani, precum R.P. Blackmur și Kenneth Burke, sau la criticul englez G. Wilson Knight, funcția și drepturile criticii sunt extinse în mod similar pentru a o

48 Reimpreso en *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* 1 (Paris, 1867), 2.

49 *Discursuri și tratate* (seria a 3-a, Leipzig, 1848), Studii, partea a cincea. En ésta: "Die deutsche Literaturwissenschaft, 1836-1842. Eine Uebersicht", pag. 189-202. Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (Berlin, 1842), pag. 2, se referă la "literaturgeschichte als eine besondere Wissenschaft" ya "der Begriff der Literatur als einer zusammenhnenenden nationale Wissenschaft". Nu pot găsi el término compus "Lite raturwissenschaft", deși Kohlschmidt (nota 27) se referă la această carte cum el primero, unde apare el término.

50 Richard Gosche, „Privire de ansamblu asupra operelor literar-istorice în anii 1863 și 1864", în *Jahrbuch für Literaturgeschichte,* 1 (Berlin, 1865), 221.

51 Publicat la Haarlem, 1904.

transforma într-un fel de viziune totală asupra lumii sau, chiar mai mult, într-un sistem filosofic.

În Franța, în ciuda prestigiului lui Sainte-Beuve și Taine, sensul cuvântului „critică" (critică) a fost oarecum limitat, deși acest lucru s-a întâmplat după limitările impuse în Germania, din motive diferite și cu rezultate mai puțin extreme. Cu Ferdinand Brunetière, „critica universitară " (critica universitară) a atins apogeul influenței sale și, reacția împotriva individului și a doctrinelor sale fiind considerată neutră, „istoria literară" a triumfat în universitățile franceze (pentru care Gustave Lanson este oarecum nejustificat responsabil). Critica și-a urmat propriul curs în afara Academiei, sau cel puțin în mare măsură. Pare caracteristic Franței contemporane faptul că criticii, în sensul larg anglo-american, au fost sau sunt profesori, în principal în universități elvețiene: Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Raymond și Georges Poulet, ca să numim doar câțiva. Dar în Franța, termenul „critică literară" este unul incluziv și versatil . Gide, Valéry, Malraux și Mauriac sunt cu toții critici, iar unii filozofi se ocupă de teoria literară. Ostilitatea față de critică este mai degrabă o particularitate a peisajului academic francez și a factismului pozitivist pronunțat al doctrinei sale despre literatura comparată decât o limitare larg împărtășită a termenului „critică".

Între timp, în Germania, limitarea a fost oprită, iar termenul își recapătă sensul mai vechi și mai larg . Într-adevăr, interesul pentru istoria criticii germane reapare. E.R. Curtius, într-un pasaj binecunoscut din lucrarea sa *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), a pledat elocvent pentru recunoașterea criticii germane în perioada clasică. [38] Originar din Germania[52] [53]
În tradiția orientală, avem antologia cuprinzătoare de critică germană a lui Hans Mayer, [87] , care interpretează termenul în sensul său anterior incluziv de poetică și teorie literară. Influența utilizării engleze și nord-americane de după război și, posibil, paradigma rusă, se resimt în această tendință.

Mă întreb dacă utilizarea consacrată a cuvântului „critică" în engleză, franceză și italiană, prin însăși liberalitatea sa, ascunde unele diferențe semnificative. Încă cred în distincția dintre „teoria literară" - un termen pe care îl consider preferabil „poeticii", deoarece include în mod clar genuri de proză și respinge regula implicită în termenul mai vechi - și „critică literară", în sensul său mai limitat, ca studiu al unor opere literare specifice și accentul pus pe evaluarea lor. Croce se lamenta, în jurul anului 1894, că termenul „critică literară" ajunsese să însemne pur și simplu un ansamblu al celor mai diverse operațiuni ale minții, reunite doar printr-un obiect comun: opera literară.[54] [55]Limitarea germană privind critica zilnică de carte mi se pare periculoasă, deoarece lasă evaluarea în seama jurnalistului și izolează „Studiile Literare" ca o disciplină separată de literatura contemporană și eliberată de sarcina de a discrimina și evalua. O soluție intermediară ar părea să se recomande. Nu putem scoate în afara legii utilizarea largă a cuvântului „critică", așa cum este stabilit în engleză, franceză și italiană: eu însumi l-am folosit în titlul lucrării mele „ *Istoria criticii moderne".* Dar să facem un efort să păstrăm distincția semnificativă

52 *Probleme filozofice în știința literară modernă* (München, 1908).
53 Berna, 1948, pag. 304.
54 Hans Mayer, ed., *Capodopere ale criticii literare germane* (2 vol., Berlin, 1954-1956).
55 En *La Critica letteraria* (Roma, 1894), reimpresa en *Primi Saggi* (2da. edic., Bari, 1927), pàgs. 77 ani ss.

dintre „teorie”, preocupată de principii, categorii, planuri și așa mai departe, și „critică”, ca examinare a unor opere literare specifice, ori de câte ori există vreun motiv pentru a lua în considerare această diferență. Nu putem face mai mult decât să oferim recomandări. Înțelesul unei imagini sau al unui cuvânt este cel pe care îl presupune în contextul său și cel care i-a fost impus de cei care îl folosesc. Încercările diferitelor școli de filosofie modernă - cea a filosofiei „analitice” concentrată la Oxford sau cea a analizei existențiale a lui Heidegger - de a descoperi un sens esențial al unui termen sunt sortite eșecului. Cuvintele au istoria lor; sensul lor le este dat de oameni și nu pot fi fixate și stabilizate. O terminologie, în special într-un subiect atât de evaziv precum critica literară, nu poate fi înghețată, nici măcar de cea mai înaltă autoritate sau de cea mai influentă asociație de cercetători. Putem ajuta la clarificarea sensurilor, descrierea contextelor, clarificarea problemelor și recomandarea distincțiilor, dar nu putem legifera viitorul.

CONCEPTUL DE EVOLUȚIE ÎN ISTORIA LITERARĂ

Acum vreo cincizeci sau șaizeci de ani, conceptul de evoluție domina istoria literară. Astăzi, cel puțin în Occident, se pare că a dispărut aproape complet. Istoriile literaturii și ale genurilor literare sunt scrise fără a face aluzie la problemă și, aparent, fără a o recunoaște.[56] Eforturile lui F.W. Bateson de a contura istoria poeziei engleze ca model de schimbare lingvistică sau socială,[57] [58] [59] [60]Și cercetările statistice ale Josephinei Miles privind schimbările cuvintelor cheie și ale tiparelor de propoziții care au determinat „epoci în poezia engleză ”^[8] sunt singurele excepții pe care le cunosc. Motivele acestei excluderi din conceptul de evoluție literară, comună astăzi, pot fi evidențiate doar printr-o schiță a istoriei sale.

Prima instanță se găsește în *Poetica lui Aristotel* . El ne spune că originea tragediei se află în ditiramb, iar cea a comediei în cântecele falice , iar apoi Aristotel adaugă această frază fatidică: „De la forma sa primitivă, tragedia a evoluat treptat, pe măsură ce autorii adăugau ceea ce le era oferit. După ce a suferit numeroase modificări, tragedia a încetat să se mai schimbe, ajungând la întreaga sa statură naturală.”* Pentru prima dată, este apărată aici analogia dintre istoria tragediei și ciclul de viață al unui organism viu . Tragedia și-a atins maturitatea, „statura sa naturală”, dincolo de care nu a putut crește, așa cum un om nu poate crește după ce a împlinit vârsta de douăzeci și unu de ani. Evoluția este concepută (ca în toată opera lui Aristotel) ca un „ proces teleologic în timp, îndreptat către un singur scop, absolut predeterminat”.[61] [62]

Antichitatea a aplicat pe scară largă ideea lui Aristotel: în consecință , Dionisie din Halicarnas a urmărit evoluția oratoriei grecești, țintindu-l pe Demostene, modelul suprem, iar Quintilian a făcut același lucru cu elocvența romană, culminând

---

56 Vezi, de exemplu, Sir Herbert Grierson și J.C. Smith, *A Critical History of English Poetry* (New York, 1946), *A Literary History of England,* ed. A.C. Baugh (New York, 1948), *Literary History of the United States,* ed. R. Spiller și alții (New York, 1949), David Daiches, *A Critical History of English Literature* (2 vol., New York, 1960). Am recenzat aceste cărți în *Western Review,* 12 (1947), 52-54; *Modern Philology, II* (1949) 39-45; *Kenyon Review,* II (1949), 500-506; și în *Yale Review,* 50 (1961), 416-420, respectiv.

57 Vezi *Poezia engleză și limba engleză* (Oxford, 1934) și *Poezia engleză: o introducere critică* (Londra, 1950).

58 *Vocabularul poeziei* (Berkeley, 1946), *Continuitatea limbajului poetic limbaj* (Berkeley, 1951) și „Epoci în poezia engleză”, PMLA, 70 (1955), 853-875.

61 Traducere de Allan Gilbert, preluată din *Literary Criticism: Platon to Dryden* (New York, 1940), p. 74.

62 Citat din eseul lui Northrop descris în numărul 31.

cu Cicero.[63] Velleius Paterculus, într-un pasaj citat de-a lungul istoriei criticii, chiar și de Sainte-Beuve în vremea sa, afirma alternanța perioadelor de înflorire și epuizare, imposibilitatea perfecțiunii durabile, necesitatea fatală a decadenței.[64]

Aceste idei antice au fost preluate de critica renascentistă și neoclasică: ecourile lor pot fi găsite peste tot, dar nu cunosc nicio aplicare sistematică a lor în istoria literaturii înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, când ascensiunea - speculațiilor biologice și sociologice (la Vico, Buffon și Rousseau) a stimulat reflecții similare asupra literaturii. Efortul lui John Brown de a scrie o istorie generală a poeziei (1763) [65]dezvăluie o schemă evolutivă detaliată: Brown consideră ca certă uniunea cântecului, dansului și poeziei între națiunile primitive, iar toată istoria ulterioară este descrisă ca un divorț între arte, ca dizolvarea fiecărei arte în genuri, ca un proces de fisiune și specializare, de degenerare cuplat cu o corupție generală a obiceiurilor primitive . Schema lui Brown , deși defectuoasă prin propunerea sa ilogică de revenire la uniunea originală a artelor, anticipează totuși conceptul unei evoluții interne a poeziei care va apărea mai târziu. Brown scrie o „istorie fără nume", în blocuri și mase, privită dintr-o perspectivă care cuprinde poezia orală a tuturor națiunilor cunoscute .

Schema lui Brown a fost publicată cu un an înainte de apariția lucrării lui Winckelmann, * *Geschichte der Kunst im Alterthum* * (1764) - prima istorie a unei anumite forme de artă care trasează un plan evolutiv cu o bogăție de cunoștințe obiective. Winckelmann descrie patru perioade ale sculpturii grecești urmând o analogie absolută de creștere și declin: marele stil tineresc al timpurilor primitive , perfecțiunea matură din perioada de glorie a lui Pericle, declinul cu imitatorii săi și sfârșitul trist cu afectarea elenistică ulterioară . Atât Herder, cât și Friedrich Schlegel și-au proclamat ambiția de a deveni Winckelmann-ii literaturii. În numeroasele schițe de istorie literară ale lui Herder și în istoriile fragmentare ale poeziei grecești ale lui Schlegel , [66]conceptul „organologic" al evoluției este folosit cu abilitate și consecvență. Atât Herder, cât și Schlegel iau de la sine înțeles, în toate privințele, un principiu al continuității, zicala * *natura non facit saltum**, care în Germania fusese excesiv întărită de filosofia lui Leibniz. Însă, în detalii, Herder, Schlegel și numeroșii lor adepți diferă în atitudinile lor față de viitor și față de consecințele implicite ale determinismului pe care îl implică schema lor . Prin urmare, Herder învață că poezia trebuie să descindă din gloriile cântecului primitiv, dar în același timp crede că poate fi salvată, cel puțin în Germania, de ciuma civilizației clasice și returnată la sursa sa de putere: rasa. Friedrich Schlegel concepe poezia greacă ca fiind aranjamentul total al tuturor genurilor într-o ordine naturală a evoluției. El descrie evoluția în termeni de creștere, reproducere, înflorire, maturare, desensibilizare și dizolvare finală și o consideră inevitabilă și predestinată. Dar acest ciclu închis este perfecționat doar în

63 Vezi J. W. H. Atkins, *Critică literară în antichitate* 2 (Cambridge, 1934), 123, 281.

64 Vezi, J. Kamerbeek Jr., „Legatum Velleianum", în *Levende Talen,* N' 177 (decembrie, 1954), p. 476-490. Sainte-Beuve citează pasajul din *Nouveaux Lundis,* 9 (ianuarie, 1865), 290.

65 *O disertație despre ascensiunea, uniunea și puterea, progresiile, separările și corupțiile poeziei și muzicii* (Londra, 1763). O relatare mai completă despre Brown și contemporanii săi poate fi găsită în cartea mea, *Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).

66 În *Griechen și Rõmer* (1797), care conține un eseu lung, „Uber das Studium der griechischen Poesie", scris în 1794-1795 și în *Geschichte der Poesie der Griechen und Rõmer* (1798) care, însă, se termină înainte de a lua în considerare tragedia greacă.

Grecia - poezia modernă este mai degrabă o „poezie universală progresivă", un sistem deschis, capabil să fie perfecționat aproape fără limite. Pentru Grimm, procesul este unul de declin ireversibil: gloria poeziei naturale a avut loc în trecutul vag, iar poezia artistică modernă reprezintă doar rămășițele sale disprețuitoare. [67]Ceea ce au în comun toate aceste concepții este presupunerea unei schimbări lente, continue, analogă dezvoltării animale; un substrat evolutiv în principalele genuri literare; un determinism care minimizează rolul individului; și o evoluție pur literară în cadrul procesului general al istoriei.

Hegel a introdus un concept remarcabil de diferit al evoluției. Dialectica înlocuiește principiul continuității. Schimbările revoluționare neașteptate , inversările în contrarii, rescisiunile și, simultan, conservările constituie dinamica istoriei. „Spiritul obiectiv " (din care poezia este doar o fază) diferă profund de natură. Analogia biologică se prăbușește. Poezia este concepută ca o auto-dezvoltare, în schimb constant cu societatea și istoria, dar distinctă și chiar profund diferită de procesele naturale , așa cum trebuie să fie orice produs al spiritului. Dar în *Prelegerile sale de estetică,* Hegel nu aplică în mod consecvent metoda sa: face prea multe concesii vechiului punct de vedere „organologic" pe care îl întâlnise la Schlegel. Deși schițează o schemă complicată de triade, începând cu epicul și continuând cu lirica pentru a stabili o sinteză în tragedie și începând cu arta simbolică și continuând cu clasica pentru a termina cu arta romantică, Prelegerile ... Acestea rămân în primul rând o chestiune de poetică și estetică și nu încorporează în mod satisfăcător istoria, așa cum ar trebui conform teoriei lor. Adepții lui Hegel au încercat să aplice această schemă istoriei literare, dar majoritatea nu au făcut decât să discrediteze metoda sa, forțând complexitățile realității să se încadreze în formulele hegeliene.[68]

Odată cu apariția lui Darwin și Spencer, evoluționismul a fost renăscut. Spencer însuși a sugerat că evoluția literaturii ar putea fi concepută în termenii unei legi de progresie de la simplu la complex.[69] În multe țări, ideile noului evoluționism au fost aplicate cu nerăbdare în istoria literară. Însă pare dificil să se determine precedența exactă și să se distingă noile *motive darwiniste sau spenceriene de acele reveniri la ideile* evoluției „organologice" sau hegeliene . Contribuția reală a acestor trei concepții nu putea fi determinată decât printr-o investigație meticuloasă a fiecărui scriitor care a tratat subiectul. În Germania, de exemplu, unde tradiția romantică era foarte puternică, ar fi aproape imposibil să se organizeze diferitele vene din scrierile lui H. Steinthal și M. Lazaras despre *Völkerpsychologie* sau din cele ale lui Wilhelm Dilthey și Wilhelm Scherer despre istoria literaturii germane și despre poetică. [70]Evoluționismul putea fi numit darwinist doar atunci când implica

67 O analiză mult mai completă se găsește în lucrarea mea *History of Modern Criticism* (New Haven, 1955), 1, 189 și următoarele; 2, 7 și următoarele; 22, 284 și următoarele.

68 Cf., de exemplu, Karl Rosenkranz, *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* (3 vol., Halle, 1832) și în scrierile mult mai târzii ale hegelianilor Sfântului Ludovic (Denton Snider, WT Harris) despre Dante, Shakespeare și Goethe.

69 „Progresul: legea și cauza sa" (1857), în *Ilustrații ale progresului universal (* New York, 1880), pp. 24-30, și *Primele principii* (1862) (New York, 1891), pp. 354-358.

70 Vezi Erich Rothacker, *Einleitung in die Geiteswissenschaften* (ed. a 2-a, Tübingen, 1930), pp. 80n. și 215, pentru câteva comentarii bune despre Steinthal, Lazaras, Wilhelm Scherer și Dilthey.

explicația mecanicistă a procesului (care constituia contribuția specială a lui Darwin) și când folosea idei precum „supraviețuirea celui mai adaptat", „selecția naturală" și „transformarea speciilor".

În Anglia, John Addington Symonds aplică analogia biologică istoriei dramei elisabetane (1884) cu o consecvență persistentă. El susține că drama elisabetană urmează un curs foarte bine definit de germinare, expansiune , înflorire și declin. Această dezvoltare este descrisă ca o „e-voluție", ca desfășurarea elementelor embrionare la care nu se poate adăuga nimic și care își urmează cursul, supuse unei necesități inexorabile, până la epuizarea lor predestinată. El neagă complet inițiativa individuală. Geniul este incapabil să modifice succesiunea fazelor. Chiar și individualitatea diferitelor cicluri evolutive dispare: pictura italiană trece prin exact aceleași faze ca și drama elisabetană. Istoria literară devine o colecție de cazuri care servesc drept documente pentru a ilustra o lege științifică generală. În practică, Symonds a ocolit unele dintre inexorabilitățile schemei sale datorită estetismului său înnăscut și unui artificiu precum conceptul de „hibrid", care permite nediferențierea tipurilor care altfel ar părea prea diferite.[71]

După Symonds, Richard Green Moulton a aplicat evoluționismul la Shakespeare, în lucrarea sa *„Shakespeare, ca artist dramatic* " (1885) și și-a reiterat credința în acest principiu, chiar și în 1915, în *„Studiul modern al literaturii".* În ultimele decenii, abia dacă există o carte engleză sau americană despre literatura orală care să nu se bazeze pe concepte darwiniste. Neozeelandezul H.M. Posnett considera *literatura comparată ...* (1886), ca o progresie spenceriană de la viața comunitară la cea individuală. Exemple ulterioare de autori nord-americani includ F. Gummere și lucrarea sa *Începuturile poeziei* (1901) și A. S. Mackenzie în *Evoluția literaturii* (1911).

În Franța, cei doi critici principali ai vremii, Taine și Brunetière, erau preocupați de problema evoluției. Cu toate acestea, Taine este etichetat în mod eronat drept naturalist pozitivist: în ciuda numeroaselor sale datorii față de fiziologie și biologie, conceptul său de evoluție a rămas distinct hegelian. Într-adevăr, el nu a fost de acord cu Comte și Spencer. [72]Hegel, pe care l-a citit ca student, l-a învățat „să conceapă perioadele istorice ca *momente,* să caute cauze interne, dezvoltarea spontană, devenirea neîncetată a lucrurilor". [73]Dar Taine nu se gândește niciodată la evoluție ca la o evoluție literară separată. Literatura face parte din procesul istoric general conceput ca un întreg organizat. Literatura depinde de societate; o reprezintă. Depinde și de *moment,* dar pentru Taine , „ *momentul "* înseamnă de obicei „spiritul epocii". Doar o dată în toată opera sa consideră Taine *momentul* ca fiind poziția unui scriitor în cadrul unei simple evoluții literare. Pentru a ilustra diferența dintre

71 În prefața la lucrarea *„Predecesorii lui Shakespeare în drama engleză"* (Londra, 1884), Symonds spune că a scris cartea în principal între 1862-1865. „Despre aplicarea principiilor evoluționiste în artă și literatură", în *Eseuri speculative și sugestive* 1 (Londra, 1890), 42-85, conține o apărare teoretică a metodei sale.

72 Despre Taine și Conte, vezi, pe lângă articolul său din *Journal des débats* (6 iulie 1864), reprodus în V. Giraud, *Eseu despre Taine* (ediția a 6-a, Paris, 1912), p. 252, către DD Rosca, *Influența lui Hegel asupra lui Taine* (Paris, 1928), p. 262 n. Despre Spencer, vezi *Ultimele eseuri de critică și istorie* (ediția a 3-a, 1903), pp. 198-202. O considerație mai detaliată poate fi găsită în articolul meu „Teoria și critica literară a lui Hippolyte Taine", în *Criticism* 1 (1959), 1-18, 123-138.

73 *Derniers Essais,* ibid., p. 198.

precursori și succesori , el pune în contrast tragedia franceză din vremea lui Corneille și Voltaire , teatrul grec din vremea lui Eschil și Euripide și poezia latină din vremea lui Lucrețiu și Claudius.[74]

Ferdinand Brunetière își găsește punctul de plecare în același pasaj. La el, termenul „ *moment"* prevalează asupra *„mediului"* și a *„rasei".* El se confruntă cu hotărâre cu idealul unei istorii interne a literaturii care „posedă în sine cauza suficientă a evoluției sale". [75]Ceea ce trebuie stabilit este cauzalitatea internă. „Când luăm în considerare toate influențele care operează în istoria literaturii, influența operelor asupra operelor este principala". [76]Este o dublă influență, pozitivă și - negativă: imităm sau respingem. Literatura se mișcă prin acțiune și reacție , prin convenție și revoluție. Noutatea, originalitatea, este criteriul care schimbă direcția dezvoltării. Istoria literară este metoda care definește punctele de schimbare. Până în acest punct, Brunetière putea fi un tainean sau chiar un hegelian. Dar a încercat, de asemenea, să transfere, într-un mod specific, unele concepte biologice din darwinism. El crede în realitatea genurilor ca și cum ar fi specii biologice. El - compară constant istoria genurilor cu cea a ființelor umane . Tragedia franceză s-a născut odată cu Jodelle, a maturizat odată cu Corneille, a îmbătrânit odată cu Voltaire și a murit înainte de apariția lui Victor Hugo. El nu poate vedea că analogia se prăbușește în fiecare moment; că tragediile franceze nu s-au născut odată cu Jodelle, dar nici nu au fost scrise înaintea lui și că au murit doar în sensul că tragediile *importante ...* Conform definiției lui Brunetière, aceste piese nu au fost scrise după Lemercier. Fedra lui Racine *,* în schema lui Brunetière, se situează la începutul - declinului tragediei, dar ne va mișca, prin tinerețea și prospețimea sa , în comparație cu tragediile glaciale ale Renașterii, care, conform schemei, constituie „tinerețea" tragediei franceze. Brunetière, în istoriile sale ale genurilor, folosește chiar analogia luptei pentru existență pentru a descrie rivalitatea dintre genuri și susține că unele dintre ele sunt transmutate în altele. În consecință, oratoria sacră franceză din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea a fost transformată în poezia lirică a mișcării romantice. Dar analogia nu va rezista unei examinări atente: cel mult, s-ar putea spune că oratoria sacră exprimă sentimente similare (de exemplu, despre trecerea treburilor umane) sau îndeplinește funcții sociale similare (articularea simțului metafizic din spatele vieților noastre). Dar cu siguranță niciun gen nu a fost transformat, literalmente, în altul. Nici nu ne putem mulțumi cu încercarea sa de a compara rolul geniului în literatură, efectul său inovator, cu cel al „sportului" darwinian, variația mecanicistă a trăsăturilor de caracter.[77]

Adepții lui Brunetière i-au dus frecvent schematismul la extreme absurde: astfel, Louis Maigron, în lucrarea sa *Le Roman historique (* 1898), declară pur și simplu o operă, *Chronique de Charles IX* (1829) de Mérimée, punctul culminant al romanului istoric francez, pentru care toate operele precedente (cum ar fi *Cinq-mars* de Vigny , 1826) au servit drept puncte de plecare, în timp ce toate operele ulterioare (cum ar fi Notre *Dame de Paris de Victor Hugo,* 1831) au dezvăluit doar un declin lent. Cronologia este ceea ce contează: progresul și declinul pur trebuie explicate cu orice preț.

74 Introducere în *istoria literaturii engleze,* 1 (ediție a 2-a, 1866), xxx.
75 *Studii critice asupra istoriei literaturii franceze* (Paris, 1890), 4.
76 Prefață la *Manualul de istorie a literaturii franceze* (Paris, 1898), p. iii.
77 Vezi ER Curtius, *Ferdinand Brunetière* (Strasbourg, 1914).

Eforturile ulterioare de modernizare și modificare a conceptului de evoluție literară au eșuat. Prin urmare, John Matthews Manly, profund impresionat de teoria mutațiilor a lui De Vries, a propus ca aceasta să fie aplicată istoriei literare și, în special, istoriei dramei medievale. [78]Însă „mutația" s-a dovedit a fi pur și simplu introducerea de noi principii care s-au cristalizat brusc în noi tipuri. Evoluția , în sensul unei dezvoltări lente și continue, este abandonată în favoarea unui principiu neregulat de creație specifică.

Evoluționismul a fost neconvingător, mai ales în forma formulată de Brunetière. În parte, desigur, a fost criticat și respins pe scară largă, pur și simplu în numele geniului și al sensibilității impresioniste. Dar reacția de la începutul secolului al XX-lea avea rădăcini mai adânci și a pus noi probleme. A găsit un sprijin puternic în noile filosofii ale lui Bergson și Croce. Conceptul lui Bergson despre evoluția creativă , actul său intuitiv de durată precisă, a exclus orice noțiune de ordine cronologică. Nu este o coincidență faptul că cea mai importantă carte a sa, * *Evolution créatrice** *(Evoluția creativă),* (1907), încheindu-se cu un atac la adresa lui Spencer. Asaltul furios al lui Croce asupra conceptului de gen a convins aproape pe toată lumea. Argumentele sale despre singularitatea fiecărei opere de artă și respingerea artificiului, procedurilor și stilurilor artistice, chiar și ca teme istorice, au distrus , pentru mulți, însăși fundamentele întregului evoluționism. Predicția și speranța lui Croce că istoria literară va ajunge să constea în întregime din eseuri și monografii (sau manuale și compendii de informații) se îndeplinesc .[79]

În tot Occidentul, punctul de vedere antiistoric al criticii a fost reafirmat, mai mult sau mai puțin, cam în aceeași perioadă. În parte, aceasta a fost o reacție împotriva relativismului critic, împotriva întregii anarhii a valorilor la care condusese istorismul secolului al XIX-lea ȘI , în parte, a fost o credință reînnoită într-o ierarhie a valorilor absolute, o înviere a clasicismului. T.S. Eliot a formulat, cel mai memorabil dintre toate, simțul său despre simultaneitatea întregii literaturi, sentimentul unui poet „că toată literatura Europei, de la Homer încoace și, în cadrul ei, toată literatura propriei sale națiuni, are o existență simultană și constituie o ordine simultană". [80]Acest simț al atemporalității literaturii (pe care Eliot îl numește destul de singular „simțul istoric") este doar un alt nume pentru clasicism și tradiție . Ideea lui Eliot a fost urmată de aproape toți noii critici englezi și americani. Uneori, aceștia pot recunoaște inspirația pe care critica o trage din istoria literară și din istorie în general.[81] Dar, în general, ei nu au recunoscut problema istoriografiei literare și a evoluției acesteia.

Povestea a fost cu totul diferită în Rusia. Evoluționismul spencerian a fost cel mai impresionant stabilit în marile încercări de a scrie o poetică istorică la scară globală, întreprinse de Aleksandr Veselovsky. Acesta fusese studentul lui Steinthal la Berlin în 1862; se inspirase și din evoluționism din multe alte surse, inclusiv

78 „Forme literare și noua teorie a originii speciilor", *Modern ■ Philology, 4* (1907), 577-595.

79 „Reforma istoriei artistice și literare", în N *uovi Saggi di estetica* (ediția a II-a, Bari, 1927), pp. 157-180; și „Categorism și psihologism în istoria poeziei", în *Ultimi Saggi* (Bari, 1935), pp. 373-379. Vezi articolul meu „Benedetto Croce, critic și istoric literar", în *Literatură comparată,* 5 (1953), 75-82.

80 „Tradiția și talentul individual" (1917), în *Eseuri alese* (Londra, 1932), p. 14.

81 De exemplu, William K. Wimsatt, Jr., „Istorie și critică: o relație problematică", în *The Verbal Icon* (Louisville, Ky., 1954), pag. 253-266.

etnografi englezi. Mai precis, și cu o stăpânire mult mai largă a literaturilor și limbilor decât oricare alta din Occident, el trasează istoria figurilor poetice, a temelor și a genurilor în literatura orală și medievală. Dar presupunerile teoretice ale lui Veselovsky sunt extrem de rigide. El separă riguros conținutul de formă. El consideră de la sine înțeles că limbajul poetic este ceva dat din timpuri imemoriale: se transformă doar sub impactul schimbărilor sociale și ideologice. Veselovsky subliniază dezintegrarea sincretismului poeziei orale primitive și este mereu în căutarea supraviețuirii animiste, mitice, ritualice sau obișnuite în limbajul poetic convențional . El consideră că toată creativitatea poetică a avut loc în timpuri preistorice, când omenirea a creat limbajul. De atunci, rolul individului s-a limitat la modificarea limbajului poetic dat pentru a da expresie conținutului divers al timpului său. Pe de o parte, Veselovsky efectuează o investigație genetică asupra originilor confuze ale poeziei, iar pe de altă parte, studiază „literatura comparată", migrațiile și expansiunile figurilor și motivelor. Deficiențele sale sunt cele ale epocii sale: aduce un omagiu atât de excesiv faptelor și științei încât nu lasă loc valorii estetice; consideră opera de artă prea atomist și o împarte în formă și conținut, motive și intrigi, metafore și metrici.[82]

Veselovsky se bucura pe bună dreptate de un prestigiu academic enorm și , în virtutea acestuia, le-a impus formaliștilor ruși problema evoluției literare. Aceștia împărtășeau accentul pus de el pe opera literară, preocuparea sa pentru figurile formale și interesul său pentru „morfologia" tipurilor literare. Dar nu puteau accepta ideea sa despre evoluție. Crescuseră într-o atmosferă revoluționară care respingea radical trecutul, chiar și pe cel al artelor. Aliații lor erau poeții futuriști. În critica marxistă a vremii, arta își pierduse orice autonomie și fusese redusă la o reflectare pasivă a schimbărilor sociale și economice. Formaliștii nu puteau accepta acest lucru. Dar puteau accepta ideea hegeliană despre evoluție: principiul său fundamental al unei schimbări iminente, dialectice, a vechiului în nou și schimbare din nou. În literatură, aceasta a fost interpretată mai ales ca erodarea sau „automatizarea " convențiilor poetice și apoi „actualizarea" acestor convenții de către o nouă școală care a pus în practică proceduri radical noi și opuse. Noutatea a devenit singurul criteriu de valoare. [28]

Ideea formalistă a fost importată în Cehoslovacia în principal prin intermediul lui Roman Jakobson. Jan Mukarovsky a aplicat-o cu mai multă cunoștință problemei evoluției literare și a reafirmat teoria cu o înțelegere profundă a aspectelor estetice și critice. Scopul său era de a evalua opera de artă individuală în raport cu dinamica evoluției. „O operă de artă va apărea ca o valoare pozitivă atunci când rearanjează structura perioadei precedente; va apărea ca o valoare negativă dacă își însușește structura fără a o schimba."[83] [84]Mukarovsky susține o separare între istoria literară și critică: evaluarea pur estetică aparține criticii, mai degrabă decât istoriei literare. Critica, consideră el, privește în mod necesar opera ca pe o structură permanentă și realizată , ca pe o configurație stabilă și clar articulată, în timp ce istoria trebuie să

82 Despre Veselovsky, vezi Victor Erlich, *Formalismul rus: istorie-doctrină* (Haga, 1955); în limba rusă, vezi BM Engel'gardt, *AN Veselovsky* (Retrograd, 1924) și introducerea amplă a lui V. Zhirmunsky la Veselovs ky, *Istoricheskaya Poetika* (Leningrad, 1940).

83 Nu doar în limba engleză, cartea lui Erlich despre formalisti oferă cele mai multe informații.

84 *Polákova Vzenesenost Prirody* (Praga, 1934), p. 9- Retipărit în *Kapitoly z ceské poetiky,* 2 (Praga, 1948), 100-101.

considere structura poetică într-un flux constant , ca pe o amestecare continuă de elemente și o transformare perpetuă a relațiilor dintre ele. În istorie, contează un singur criteriu: gradul de noutate.

Însă Mukarovsky (ca și ceilalți formaliști) este incapabil să răspundă la o întrebare fundamentală despre direcția schimbării: dacă schimbarea este doar alternanță, acțiune și reacție, va fi o oscilație mereu recurentă în jurul aceleiași axe. Dar evoluția se mișcă de fapt întotdeauna în direcția opusă? Și care este acea direcție opusă? Este poezia lirică opusul epicului, așa cum presupunea Hegel? Este metrul care aplică criteriul accentului opusul metrului silabic? Este metonimia opusul metaforei? Cu criteriul singular al lui Mukarovsky, nu se poate spune nimic despre punctul de plecare al unei serii, cu excepția faptului că este întotdeauna nou. Ni se cere să prețuim inițiatorii mai mult decât maeștrii, să-l preferăm pe Marlowe lui Shakespeare, pe Wyatt lui Spenser, pe Klopstock lui Goethe. Se așteaptă de la noi să uităm că noutatea nu trebuie să fie valoroasă sau esențială, că pot exista, până la urmă , umpluturi originale. Nu ni se permite să credem că adevăratul material al istoriei literare ar trebui ales în raport cu valorile , că structurile întruchipează valorile și că, atunci când structurile evoluează, și valorile evoluează. Istoria nu poate fi separată de critică, așa cum a încercat să facă Mukarovsky. Nu este în întregime surprinzător faptul că, în ultimii ani ai vieții sale, Mukarovsky și-a abandonat schema formalistă și a îmbrățișat marxismul – desigur – în detrimentul viziunii sale primitive asupra naturii și autonomiei artei.

Este destul de ciudat că nici Mukarovsky, nici vreun alt scriitor formalist nu au acordat atenția cuvenită ultimului eseu colaborativ al lui Yury Tynyanov și Roman Jakobson, articolul „Întrebări ale studiului literaturii și limbii" (1927), în care autorii ridică din nou problema evoluției iminente, dar o revizuiesc semnificativ. Cele mai importante pasaje sunt acestea:

> Ideea unui sistem pur sincronic a devenit o iluzie. Fiecare sistem sincronic are trecutul și viitorul său ca părți inseparabile ale sistemului. (Arhaismul este o chestiune de stil: fundalul literar și lingvistic poate fi considerat o uzură, un stil învechit; sau, pe de altă parte, tendințele inovatoare în limbă și literatură pot fi concepute ca reînnoiri ale sistemului.)
>
> Conceptul de sistem literar sincronic nu coincide cu conceptul de perioadă cronologică, așa cum se crede în mod obișnuit, deoarece cuprinde nu doar opere literare apropiate cronologic, ci și opere din literaturi străine care au fost asimilate, precum și din perioade anterioare. Prin urmare, un catalog fără discernământ al operelor coexistente este insuficient. Ierarhia operelor dintr-o anumită epocă este crucială.[85]

Deși, într-un fel, aceasta este formulată prea succint și, poate, obscură, pasajul conține o critică radicală a evoluționismului literar și sugerează remediile adecvate: și anume, libertatea criticului (precum și cea a poetului) de a alege din trecut și nevoia criticului (care ar putea fi și poetul) de judecăți de valoare multiple.

Analogia dintre literatură și spiritul uman este inevitabilă: nu trăiesc doar în prezent, reacționând împotriva trecutului imediat (așa cum presupun evoluționiștii), ci trăiesc simultan în trei momente: în trecut prin tradiție; în prezent; și, prin previziune, planuri și speranțe, în viitor. Pot pătrunde, în orice moment, propriul meu trecut îndepărtat sau cel mai îndepărtat trecut al umanității. Există o simultaneitate

85 „Voprosy izucenija literatură i jazyka", în *Notyj Lef* (1927, nr. 12), p. 26-57.

potențială constantă în evoluția spirituală a omenirii: aceasta constituie o structură care este virtuală în orice moment izolat. Pur și simplu nu este adevărat că un artist evoluează în mod necesar către un singur scop viitor: poate regresa la ceva ce ar fi putut concepe acum douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani. Poate începe pe o cale complet diferită. Explorarea sa a trecutului în căutare de modele sau inspirație, fie în străinătate, fie acasă, în artă sau în viață, în altă artă sau gândire, este o alegere liberă, o selecție de valori care constituie propria sa ierarhie personală de valori și care se va reflecta în ierarhia de valori implicită în operele sale de artă. În cele din urmă, acest lucru va afecta ierarhia valorilor unei anumite epoci și trebuie distins și interpretat de către critic.

Evoluționismul, fie el darwinist sau spencerian, este defectuos atunci când este aplicat literaturii, deoarece nu există genuri fixe, comparabile cu speciile biologice, care să poată servi drept bază pentru evoluție. Nu există o creștere și un declin inevitabil, o transformare a unui gen în altul și o luptă autentică pentru existență între genuri. Evoluționismul hegelian are dreptate în a nega principiul schimbării graduale, recunoscând rolul conflictului și revoluției în artă, și în a considera relația artei cu societatea ca un schimb dialectic ; dar greșește în determinismul său rigid și schematismul său de triade. Versiunea formalistă a evoluționismului greșește în încercarea sa de a ajunge la valoare prin testarea valorii. Ceea ce este necesar (și acest lucru este implicit în pasajul citat din Tynyanov și Jakobson) este un concept modern de timp, modelat nu pe cronologia metrică a calendarului și a științei fizice, ci pe interpenetrarea ordinii cauzale în experiență și tradiție. O operă de artă nu este pur și simplu un factor într-o serie, o verigă într-un lanț. Poate fi legată de orice din trecut. Nu este doar o structură care trebuie analizată descriptiv, așa cum au presupus formaliștii ruși și cehi. Este o totalitate de valori care nu aderă la structură, ci constituie adevărata ei natură. Toate eforturile de a separa literatura de conceptul de valoare au eșuat și vor continua să eșueze, deoarece însăși esența sa este valoarea.

În cele din urmă, o știință a literaturii care separă studiul literar de critică (de exemplu, judecata de valoare) este imposibilă. Taine, care inițial a încercat să elimine criteriul valorii din critică, a concluzionat că se înșeală și și-a retras poziția în lucrarea sa *Philosophie de Paris,* concepând un sistem dual de valoare socială și estetică. R.G. Moulton a eșuat atunci când a apărat „critica inductivă", la fel ca și Emile Hennequin când a crezut că poate baza o critică pur științifică pe studiul psihologiei autorului și al sociologiei publicului.

29. Vezi secțiunea „De l'idéal dans l'art", publicată pentru prima dată separat în 1867. Un comentariu bun poate fi găsit în cartea lui Sholom J. Kahn, *Știință și judecată estetică: un studiu al metodei critice a lui Tame.* (New York , 1953). Public. [86]I.A. Richards a eșuat în încercarea sa de a reduce poezia la un fel de tonic pentru nervi, incapabil să descrie concret „ controlul impulsurilor " presupus realizat prin poezie și incapabil să relaționeze această misterioasă stare de spirit cu vreo operă specifică. Iar formulistii ruși au eșuat atunci când au încercat să reducă toate valorile la una singură: noutatea.

Totuși, respingerea unei „științe" a criticii nu implică, în niciun fel, o

86 Despre Moulton, vezi „Știința în critică", în JM Robertson, *Essays towards Critical Method* (Londra, 1889), pp. 1-148. Lucrarea lui Emile Hennequin, *La Critique scientifique* (1888), a fost criticată de Brunetiére în *Questions de critique* (Paris, 1889), pp. 297-324.

recomandare pentru subiectivitatea pură, „estimarea" arbitrară și opinia. Cunoașterea literară trebuie să devină un corp sistematic de cunoștințe, o investigație a structurilor , normelor și funcțiilor care conțin și *întruchipează* valori. Critica nu poate fi exclusă din istoria literară. Problema unei istorii literare interne, întrebarea fundamentală a evoluției, trebuie revizuită cu înțelegerea faptului că timpul nu este o simplă secvență uniformă de evenimente și că noutatea nu poate fi singura valoare. Problema este extrem de complexă, deoarece în fiecare moment este implicat întregul trecut și toate valorile sunt implicite. Trebuie să renunțăm la soluțiile ușoare și să confruntăm realitatea în toată densitatea și diversitatea sa specifică.[87]

CONCEPTELE DE FORMĂ ȘI STRUCTURĂ ÎN CRITICA SECOLULUI XX

Ar fi ușor să colectăm sute de definiții ale „formei" și „structurii " de la critici și esteți contemporani și să demonstrăm că acestea se contrazic atât de radical și fundamental încât ar fi preferabil să renunțăm complet la acești termeni. Tentația este puternică de a ridica mâinile în sus în disperare, de a declara cazul încă un exemplu al confuziei babiloniene a limbilor, care pare a fi una dintre semnele distinctive ale civilizației noastre . Singura alternativă la disperare, s-ar putea argumenta, este „ filosofia analitică" propusă de un grup de filozofi britanici stimulați de austriacul Ludwig Wittgenstein. Aceștia declară că filosofia , și, în consecință, estetica, constituie „examinarea modurilor în care este folosit limbajul" [88]și că vor realiza, prin analiză persistentă, ceva de genul unei serii de definiții de dicționar. Într-adevăr, cu câțiva ani în urmă, fenomenologul polonez Roman Ingarden a scris un studiu detaliat [89]în care a dezvăluit nouă sensuri diferite ale contrastului dintre formă și structură și conținut. În eseul de față, urmăresc un obiectiv mai modest, dar cu o perspectivă foarte diferită: aș dori să subliniez câteva distincții destul de evidente între conceptele de formă și structură, așa cum sunt utilizate de unii dintre criticii proeminenți ai timpului nostru și, procedând astfel, să indice câteva tendințe importante în critica secolului al XX-lea.

Nu este o exagerare să spunem că astăzi există un consens larg asupra caracterului insuportabil al vechii distincții dintre formă și conținut. Citez o

87 Nu cunosc nicio istorie a evoluționismului în literatură. Analiza lui Ernst Troeltsch asupra conceptelor evoluționiste în istoriografie și filosofie în lucrarea sa **Der Historismus und seine Probleme * (Tübingen, 1922) este extrem de revelatoare. Am găsit util articolul lui FSC Northrop, „Evoluția în relația sa cu filosofia naturii și filosofia culturii", în * Evolutionary Thought in America*, editat de Stow Persons (New Haven, 1950), pp. 44-84,* la fel ca și lucrarea lui Hans Meyerhoff, * *Time in Literature** (Berkeley, 1955).

88 W. Elton, *Estetică și limbaj* (Oxford, 1954), p. 12.

89 „Problema formă-conținut în arta literară", *Helicon* 1 (1938), 51-67.

formulare recentă a lui Harold Osborne:

> Forma unei poezii, structura sa prozodică, interacțiunea ritmică și limbajul caracteristic nu înseamnă nimic atunci când sunt abstracte din contextul lor; căci limbajul nu este limbaj, ci zgomot, decât în măsura în care exprimă sens. În mod similar, conținutul fără formă este o falsă abstracție fără existență concretă, deoarece atunci când este exprimat într-o altă limbă, se manifestă ceva diferit. Poezia trebuie percepută ca un întreg pentru a fi pe deplin înțeleasă. Nu poate exista conflict între formă și conținut... deoarece niciuna nu există fără cealaltă, iar abstracția constituie uciderea amândurora.[90]

Această recunoaștere a inseparabilității și reciprocității dintre formă și conținut este, desigur, la fel de veche ca Aristotel. A fost reafirmată de critica romantică germană și, pe căi oarecum divergente - prin Coleridge, prin simboliștii francezi sau prin De Sanctis - a ajuns la critica secolului al XX-lea, Croce, formalistii ruși, Noua Critică Americană și „Formgeschichte" germană. În general, utilizarea mai veche a retoricii renascentiste și neoclasice, care leagă „forma" de elementele unei compoziții orale - ritm, metru, structură, dicție , metaforă - și „conținutul" de mesaj și doctrină, a fost abandonată, recunoscându-se că „forma însăși include și pătrunde mesajul" într-un mod care constituie un sens mai profund și mai substanțial decât un mesaj abstract sau un ornament separabil. [91]Idei vechi persistă, de exemplu, în critica marxistă , care este o versiune a didacticismului din secolul al XIX-lea preocupată de propagandă, mesaj și ideologie . În ciuda acestui fapt, există încă critici marxiști care, în teorie, admit importanța formei: în special, maghiarul Georg Lukács a reușit să încorporeze unele dintre ideile esteticii hegeliene în ideologia sa materialistă și să recunoască importanța „formei estetice ca fiind utilă în scopul manifestării tuturor momentelor esențiale ale universalității".[92 93]

În general, așadar, reciprocitatea dintre formă și conținut pare a fi bine stabilită în critica modernă. Cu toate acestea, voi încerca să demonstrez că aplicarea practică a acestei idei a dat rezultate foarte diferite.

În *Estetica* (1902) a lui Croce, unitatea operei de artă, identitatea formei și conținutului, este apărată cu mare vigoare. Croce respinge ideea că există vreun conținut capabil de a fi abstractizat și spune că „faptul estetic este forma și nimic altceva decât forma" .[8] Dar îl înțelegem greșit pe Croce dacă îl credem „formalist". Termenii sunt folosiți aproape în sens opus celui tradițional, așa cum recunoaște el însuși : „Unii numesc «conținut» faptul sau expresia internă (forma pentru noi, dimpotrivă), iar «formă» marmură, culori, ritm, sunete (pentru noi, antiteza «formei»)". [94]Pentru Croce, «forma» este «expresie-intuiție», un alt termen pentru opera de artă, dar opera de artă este, pentru el, trebuie să ne dăm seama, un eveniment exclusiv intern. „Ceea ce este exterior încetează să mai fie operă de artă".[95 96] Croce afirmă, vorbind foarte consecvent în cadrul sistemului său epistemologic , un idealism monist total . El admite chiar că ceea ce el numește formă poate fi numit și

90 *Estetică și critică* (Londra, 1955), p. 289.
91 WK Wimsatt și Cleanth Brooks, *Critică literară* (New York, 1957), p. 748.
92 „Einführung in die Aesthetik Chernyschevskis" (1952), en *Beitrãge zur Geschichte der Aesthetik* (Berlin, 1954), p. 159.
93 *Estetică* (ediția a 2-a, Londra, 1922), p. 16, traducere în engleză.
94 *Ibidem,* p. 98.
95 *Ibidem,* p. 51.
96 „Breviar of Aesthetics", în *Nuoti Saggi of Aesthetics (i** edic., Bari, 1948), p.

conținut. „Este pur și simplu o chestiune de comoditate terminologică dacă prezentăm arta ca și conținut sau ca formă, cu condiția să se recunoască întotdeauna că conținutul este creat și forma este umplută, că sentimentul este un sentiment figurativ și că figura este o figură care este simțită.” [8] Prin urmare, dacă examinăm critica propriu-zisă a lui Croce, ne dăm seama constant că el nu abordează, în niciun fel, probleme formale (în sensul vechi), ci încearcă întotdeauna să definească sentimentul conducător, facultatea principală a unui autor. Ceea ce interesează critica sa nu este structura obiectivă, verbală și nici, desigur, materia primă exterioară artei, cum ar fi subiectul sau principiile intelectuale, ci sentimentele , atitudinile și preocupările sintetizate în opera de artă. Croce, de exemplu, ajunge la concluzia că Corneille era dominat de o pasiune, cea a liberului arbitru, și că Ariosto era inspirat de o dorință de armonie cosmică. Critica sa este cu adevărat etică, chiar psihologică dacă acceptăm că el distinge între personalitatea empirică și cea poetică și că a studiat-o doar pe aceasta din urmă. Accentul pus pe unitatea și singularitatea operei de artă se termină adesea, în critica practică a lui Croce, în generalizări abstracte și, în opinia mea, destul de goale. La Croce, termenul „formă” și-a inversat sensul: este identic cu ceea ce Hegel numește *Gehalt,* sau substanță.

În Franța, Valéry se află la polul opus față de Croce: nu e de mirare că acesta din urmă îl detesta. Valéry, ca toți criticii moderni , recunoaște colaborarea dintre sunet și simț în poezie, pe care o consideră un fel de compromis între cele două. „Valoarea unei poezii constă în indisolubilitatea dintre sunet și simț”. [97]Dar el insistă asupra „formei” în sensul unui model, cuvinte în cadrul unui model , cuvinte atât de formalizate încât conținutul dispare, cel puțin în teorie. El este de acord cu Mistral, pe care îl citează, că „Nu există nimic altceva decât formă” [98]și este de acord cu Mallarmé, pentru care „materialul nu mai este cauza «formei»; este unul dintre elementele erecte”. [99]Valéry poate spune, paradoxal, că „conținutul nu este altceva decât o formă impură; adică o formă mixtă”. [100]El îl laudă pe Victor Hugo pentru că la el „forma este întotdeauna stăpână... Gândul devine mijlocul și nu scopul exprimării” [14] și spune despre sine: „Subordon «conținutul» «formei » atunci când sunt cel mai aproape de cea mai bună condiție a mea; sunt întotdeauna înclinat să-l sacrific pe primul în favoarea celei de-a doua.” [15] Acest formalism se extinde până la originea poemului în spiritul poetului. „Uneori ceva vrea să se exprime, alteori anumite mijloace de exprimare caută ceva căruia să-i poată fi de folos.” [18] Indicațiile tehnice , formale, sunt primele: „O idee seducătoare, emoționantă, «profund umană» (cum spun proștii) apare uneori din nevoia de a uni două strofe, două dezvoltări.” [17] „Cele mai importante elemente ale unui poem sunt întotdeauna netezimea și vigoarea versurilor.” [18] Valéry laudă cu pasiune valoarea convențiilor și a formelor convenționale precum sonetul, întrucât obiectivul său este de a realiza opera de artă ideală: unificată, absolută, atemporală, neperisabilă, ceva dincolo de decadența naturii și a omului, ceva absolut, „un sistem închis din toate părțile în care nimic nu poate fi modificat” .[18] Valéry nu lasă loc pentru romanul lung, iar violența dramei îl derutează . El propune un ideal auster de poezie pură, ai cărui singuri practicanți

97 *Variety,* 5 (ediție de 30 de ani, Paris, 1948), 153.
98 *Opinii* (Paris, 1948), p. 173.
99 *Ibidem,* p. 188.
100 *Variety,* 3 (ediția a 45-a, Paris, 1949),

norocoși sunt Mallarmé și el însuși.

La prima vedere, Valéry și T.S. Eliot par a fi foarte asemănători . Dar acest lucru este înșelător, cel puțin în ceea ce privește forma: Eliot, în scrierile sale critice, aproape niciodată nu se referă la formă. El este preocupat de procesul creativ, de emoții și sentimente, de problema „credinței", de tradiție sau, cel mult, de diferența dintre dicția poeziei și cea a dramei. În maniera sa evazivă obișnuită, el face ecou marii probleme: „La poetul perfect, forma și conținutul sunt egale și sunt unul și același lucru; este întotdeauna corect să spunem că forma și conținutul sunt același lucru și este întotdeauna corect să spunem că sunt lucruri diferite." [20] Este interesat de modelul metaforei, „desenul covorului": o imagine pe care a împrumutat-o dintr-o povestire binecunoscută de Henry James. Cu toate acestea, el reduce aproape la zero termenul sau conceptul de „formă".

În mod similar, celălalt cel mai influent critic englez al secolului, I.A. Richards, nu este deloc preocupat de „formă". El afirmă că „strânsa cooperare a formei cu sensul este secretul principal al Stilului în poezie", [21] dar doar pentru a nega că pot exista valori solide, efecte metrice, în afara sensului. El renunță complet la formă și o descompune în impulsuri și atitudini. Mai mult, discipolul-

14. *Vues,* p. 180.
15. Berne-Jouffroy (Paris, „Propos me concernant", în *Présence* de Valéry, 1944), p. 20.
16. *Varieté.* 5, 161.
17. *Tel Quel,* 2 (ed. 36, Paris, 1948), 76.
18. *Variété,* 1 (ediția a 91-a, Paris, 1948), 78.
19. Citat în Charles Du Bos, *Journal 1921-1923* (Paris, 1946), p. 222 (30 ianuarie 1923).
20. Introducere în Ezra Pound, *Poezii alese* (Londra). (1928), p. X.
21. *Critică practică* (New York, 1949), p. 233.

Cel mai important adept al lui Richards, William Empson, nu are niciun interes pentru „formă". El studiază ambiguitățile limbajului poetic în texte și în cuvinte izolate și, într-un studiu din 1952, * *Structura cuvintelor complexe*,* este preocupat mai mult de un tip special de lexicografie decât de critica literară. Un alt critic englez proeminent, F.R. Leavis, care a combinat teme din Eliot și Richards, este, de asemenea, indiferent față de formă. „Tehnica poate fi studiată și judecată doar în funcție de sensibilitatea pe care o exprimă; altfel, este o abstracțiune inutilă ." [101]Leavis insistă în mod înșelător asupra valorilor lingvistice, verbale, dar abandonează rapid nivelul verbal pentru a examina emoția sau *etosul particular* pe care le manifestă un autor. În practică, metoda lui Leavis se dovedește a fi ciudat de similară cu cea a lui Croce.

Singurul critic literar englez semnificativ preocupat de „formă" este Herbert Read. El manifestă un interes notabil pentru artele frumoase și este familiarizat cu Clive Bell și Roger Fry și teoriile lor despre „forma semnificativă". Dar este mai aproape de romantici (în special Coleridge) [102]și de T.E. Hulme, care a împrumutat de la Worringer distincția dintre Abstracție și Simpatie, formă abstractă și formă organică. Read susține forma organică și vede dincolo de cuvintele armonie, imagine

101 *Educația și Universitatea* (Londra, 1943), p. 113.
102 Cf. *Adevărata voce a sentimentului, Studii în poezia romantică engleză* (Vineri , 1953).

și metaforă, structură și concepție, „structura care este încorporarea cuvintelor într-un model sau o formă”. [103]Dar, în practică, Read este un alt „emoționalist” precum Eliot, doar că are o sensibilitate mai romantică, căutând „nexusul emoției”, [104]„sensibilitatea” și, în cele din urmă, personalitatea psihică, pe care o studiază conform metodelor lui Freud și Jung.

Situația criticii americane este destul de diferită, deși nu este nedrept să spunem că Noii Critici își au rădăcinile în Eliot și Richards. Termenul general „Noua Critică” ascunde în mare măsură extrema diversitate din critica americană modernă, profundele contradicții și divergențe dintre principalii critici. Problema formei este un exemplu excelent în acest sens. Pentru scopurile noastre, putem ignora numeroșii critici excelenți al căror interes principal este social, politic sau psihologic, cum ar fi Edmund Wilson sau Lionel Trilling. Putem împărți criticii americani moderni în trei grupuri: Kenneth Burke și Blackmur, pe de o parte; Ransom , Winters și Allen Tate, pe de altă parte; și Cleanth Brooks și W.K. Wimsatt, care, în principiu, sunt de acord. Kenneth Burke îmbină metodele marxismului, psihanalizei și antropologiei cu semantica pentru a construi un sistem de comportament și motivație umană în care literatura este folosită doar ca punct de plecare sau ilustrare. În primele sale cărți, el încă manifestă interes pentru „formă”, dar definește „forma” ca fiind stârnirea și împlinirea dorințelor. O operă are formă în măsura în care o parte a ei îl conduce pe cititor să anticipeze o alta care, în ordinea succesiunii, este satisfăcută. [105]Prin urmare, toată responsabilitatea este transferată, ca la Richards, răspunsurilor emoționale ale cititorului. În **Filosofia formei literare**, forma este complet subordonată interpretării poeziei ca o serie de strategii de ocolire a situațiilor. [106]Poezia, în practică, este un act de autopurificare pentru poet. Blackmur, puternic influențat de Burke, are un concept psihologic similar despre formă: „scopul său final este de a da viață unei manifestări a sentimentului despre ceea ce este viața”, [107]dar este mult mai intim decât Burke interesat de literatură, cuvinte, dicție, metru și, ocazional , de „principiul compoziției” - ceea ce el numește în mod singular „forma executivă”.[108]

J.C. Ransom, considerat în mod obișnuit fondatorul Noii Critici, și Yvor Winters pot fi grupați împreună, în ciuda dezacordurilor lor , ca critici care au recidivat în vechi dualisme. Ransom face distincție între „textură” și „structură” în poezie. „Textura” este detaliul aparent irelevant, viața locală specifică a unei poezii care, prin neconexiunile sale logice, reconstituie *Dinglichkeit-ul,* „corpul”, bogăția calitativă a lumii, în timp ce „structura” este definiția logică indispensabilă pe care poezia trebuie să o facă realității . [109]Dualismul formei și conținutului, al mesajului și ornamentului, pare a fi reintrodus aici. Yvor Winters, un moralist la cel mai înalt grad, reafirmă acest dualism cu o claritate absolută: poezia realizează o manifestare

103 *Eseuri complete de critică literară* (Londra, 1948), p. 60.
104 *Ibidem,* p. 71.
105 *Contra-declarație* (ediție a 2-a ediție, Los Altos, California, 1953), p. 124.
106 *Filosofia formei literare* (Baton Rouge, 1941), p. 1.
107 *Leul și fagurele de miere* (New York, 1955), p. 268.
108 *Ibidem,* p. 275.
109 Vezi *The World's Body* (New York, 1938), în special capitolul „Poetry: A Note in Ontology”; și *The New Criticism* (Norfolk, Connecticut, 1941), capitolul „Wanted: An Ontological Critic”.

rațională justificabilă a unei anumite experiențe umane. [110]Forma este ceva moral: o impunere de ordine asupra materiei. [111]Mai mult, forma este o parte decisivă a „conținutului moral", care permite o reconciliere finală a sentimentelor și tehnicii. Un dualism similar se ascunde în spatele conceptului de „tensiune" al lui Alien Tate , care, jucându-se cu cuvântul [numele texturii] , combină „extensie" și „conținut", înțelegând prin acesta din urmă ceva foarte asemănător cu „textura" lui Ransom.

Adevăratul „formalist" dintre criticii americani este Cleanth Brooks, care a respins definitiv aceste dihotomii și a înțeles , mai clar decât orice alt critic din țara sa, punctul de vedere organic. Cu toate acestea, el urmează tendința lui Richards și Empsom și scrie, cel puțin în eseurile sale de început, cu un vocabular înșelător de psihologic . Brooks analizează poeziile ca structuri de tensiuni, paradoxuri și ironii. Ironia și paradoxul sunt doi termeni pe care îi folosește pe larg : ironia este „un termen general pentru tipul de calificare pe care diversele elemente ale unui context o primesc de la acesta". În consecință, el analizează unitatea contextului, totalitatea, coerența formală și integritatea unei poezii; și respinge „erezia parafrazării", cum ar fi, de exemplu, orice încercare de a reduce o poezie la conținutul său în proză. Brooks nu cedează falselor analogii biologice ale conceptului organicist de formă, ci se agață ferm de o totalitate care, în ciuda termenilor metaforici extrem de variați precum „rezoluții", „comparații " și „armonizare", este considerată o structură lingvistică și formală autentică. Mai presus de toate, Brooks este un critic și analist al poemelor izolate. Cu toate acestea, în estetica nord-americană, declarațiile unei teorii organiciste, la niveluri pur filosofice și abstracte, au devenit ceva obișnuit: la William K. Wimsatt, care a colaborat recent cu Brooks la o scurtă istorie a *criticii literare;* la Susanne Langer, care, inspirându-se din Cassirer și Bell, definește arta „ca fiind crearea de forme simbolice ale sentimentului uman"; în * *Filosofia artelor* * de Morris Weitz (1950); și la Eliseo Vivas.

Conceptul de „formă organică", de „unitate în diversitate", de „reconciliere a contrariilor" își are originea la Coleridge și, prin intermediul lui, la romanticii germani. În Germania, însă, această tradiție dispăruse treptat, cel puțin în practică. În secolul al XIX-lea, formalismul lui Herbart , care concepea forma ca nivel senzual sau combinație de sunete, a constituit o mișcare importantă în estetică, în special în artele frumoase și muzică (E. Hanslick), dar a influențat doar superficial critica literară . Cercetarea literară germană a devenit fie filologică, fie, în secolul al XX-lea, din ce în ce mai mult *Geistesgeschichtlich (psihologică* și istorică) și psihologică, influențată de figura impunătoare a lui Dilthey și de conceptul său de *Erlebnis (experiență).* Chiar și școala lui George cu greu poate fi descrisă drept „formalistă" în critica sa, în ciuda faptului că și-a recuperat simțul formei. În cartea sa despre Goethe, Gundolf caută să conceapă „Gestalt-ul" subiectului său, un termen care sugerează o sinteză obscură între biografie și critică. În această figură stilizată eroic, susține Gundolf, nu se poate face nicio distincție între „Er lebnis" și operă, rezultatul fiind că Gundolf confundă din nou viața cu arta.

Cu o abordare mai riguros academică, Oskar Walzel a revenit la problemele formale: deși termenii au fost folosiți și înainte, Walzel a contribuit, în opinia mea, la înlocuirea vechii dihotomii „Form-Stoff" în Germania, redenumind-o *Gehalt und*

110 *În apărarea rațiunii* (Denver, 1947), p. 11.
111 *Ibidem,* 64 nr.

Gestalt (Conținut și Formă). Dar opera sa se referă fie la dispozitive tehnice individuale, fie la *Die wechselseitige Erhellung der Künste (Reflecția intersecțională a artelor),* transferul în istoria literară a categoriilor concepute de Wölfflin pentru istoria artei. Este o teorie a evoluției stilurilor. El interpretează unele tipuri concepute în sens larg în principal în termenii unei inter-

35. *Urna bine lucrată* (New York, 1947), p. 191.

34. *Feeling and Form* (New York, 1953), p. 40. intelectuală sau a vagilor modificări ale modului de „a vedea". Acest lucru mi se pare adevărat și pentru lucrarea lui Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung* (1949). În el, „Formgeschichte" este definit ca „Geschichte der Auffassungsformen des Menschlichen",[112] [113]Adică, devine forma o atitudine față de lume, o cunoaștere de sine și o autointerpretare a omenirii sau rămâne o „Formwille" sau, chiar paradoxal, o „Farmgedanke"? Böckmann și mulți alți cercetători germani lucrează cu termenul „formă internă", care provine din tradiția neoplatonică și, prin Shaftesbury, trece la Winckelmann, Goethe și Wilhelm von Humboldt, dar care rămâne la fel de vag ca întotdeauna, deoarece nu se poate trasa o linie de separare între aceasta și „forma externă". Termenul „formă internă" pare a fi doar o metaforă referitoare la atitudinile psihologice și filosofice adunate în jurul unui presupus nucleu. Opera lui Böckmann mi se pare o *Geistesgeschichte ușor deghizată* . Nici formală, nici critică, ci istorică și relativistă, ea încearcă să arate trecerea de la simbolismul medieval la *Ausdrickskunst,* la autoexprimarea romantică.

Termenul „formă organică" a fost reînviat și în Germania, cu un accent puternic pus pe analogiile sale biologice, de către Günther Müller și Horst Oppel. Analogia dintre o operă de artă și o ființă vie este exploatată atât de excesiv de acești doi autori, încât se află în pericolul constant de a elimina distincția dintre artă și viață, dintre o operă de artă realizată de oameni și un animal sau un copac. Müller vorbește, de exemplu, despre structura temporală a unui roman ca și cum ar fi scheletul unui animal. Cercetarea [literară] tinde să devină o ramură a biologiei.

În unele țări, în special în Franța, existențialismul a însemnat o revenire la studiul literaturii ca filosofie. În Germania , în mod surprinzător, existențialismul s-a concentrat pe textul operei literare, pe structura sa planificată - având în vedere că existențialismul german nu are încredere în Geitesgeschichte (istoria vieții) , sociologie și psihologie . La Max Kommerell și Emil Staiger , în special, există o nouă conștientizare a problemei formei, deși acești scriitori nu sunt interesați mai presus de orice de formă, ci mai degrabă de interpretarea pasajelor izolate sau de teoria genurilor legate de moment și timp. În remarcabila lucrare a lui Friedrich Bollnow despre Rilke, pericolele atitudinii existențialiste din punct de vedere literar sunt mult mai clare: poeziile sunt considerate aproape niște secvențe de principii filosofice care trebuie acceptate ca adevăruri obligatorii sau respinse ca false.

Mi se pare că, în ciuda adevărului fundamental al principiului organicist, unitatea dintre conținut și formă, am ajuns astăzi într-un impas. O ultimă privire asupra formalismului rus, examinat mai pe larg în „Reacția împotriva

112 Hamburg, 1949, p. 13.

113 Vezi *Întrebarea acțiunii în știința literară și Morpholo Gie de Goethe* (Halle, 1941) și „Poetica morfologică" în *Helicon,* 5 (1943); y Oppel, *Morfologia Societății de Științe Literare* (Mainz, 1947).

pozitivismului", 114ar putea susține această concluzie și sugera, cel puțin, o soluție. Mișcarea este aproape necunoscută în Occident, deoarece a fost reprimată în Rusia, iar textele sale sunt extrem de greu de obținut. Dar există acum o bună descriere în limba engleză de Viktor Ehrlich, * *Formalismul rus*** care ne permite să înțelegem cu precizie teoriile de bază. Pentru ruși, „forma" a devenit un slogan atât de incluziv încât a însemnat pur și simplu tot ceea ce alcătuiește o operă de artă. Formaliștii ruși s-au luptat într-o atmosferă revoluționară împotriva criticii ideologice care îi înconjura, împotriva ideii de „formă" ca simplu recipient în care se toarnă „conținutul" deja finalizat. Ei, ca mulți critici dinainte și dinainte, au fost susținători ai unității inseparabile dintre formă și conținut , ai imposibilității de a separa „elementele lingvistice" de „ideile" exprimate în ele. Conținutul implică un anumit element formal. Evenimentele narate într-un roman, de exemplu, fac parte din conținut, în timp ce modul în care sunt ordonate în intrigă este, probabil, parte din formă. Dissociate de această ordine, însă, ele nu posedă niciun efect artistic . Chiar și în limbajul la nivel estetic, considerat în general parte a formei, cuvintele în sine, de obicei indiferente din punct de vedere estetic, trebuie diferențiate de modul în care cuvintele individuale integrează unități de sens, care în sine au un efect estetic. Formaliștii ruși au ales, adesea destul de inconsistent, două soluții: una este pur și simplu lărgirea termenului „formă". „Forma este ceea ce face ca o expresie lingvistică să fie o operă de artă". Prin urmare, Viktor Șklovski poate spune că „metoda formalistă nu neagă ideologia sau conținutul artei, ci consideră așa-numitul conținut ca fiind unul dintre aspectele formei". [8] Viktor Jirmunski recunoaște că „dacă prin «formal» înțelegem «estetică», toate faptele de conținut devin fenomene formale în artă". Acest lucru îi permite să afirme că „dragostea, suferința, lupta interioară tragică , o idee filosofică etc. nu există în poezie ca atare, ci doar în forma lor concretă". [38] Roman Jakobson derivă din această idee concluzia că artistul este iresponsabil. „Este la fel de absurd să atribui idei și sentimente unui poet pe cât era pentru un public medieval să bată un actor pentru că a jucat rolul lui Iuda. De ce ar trebui poetul să poarte mai multă responsabilitate pentru ciocnirea ideilor decât pentru un duel cu pistoale sau săbii?" [40] Ideile sunt ca culorile pe o țesătură: au sens în funcție de scop, operând într-o totalitate artistică pe care o numim „formă".

Însă, în general, formaliștii ruși considerau insuficient ca „forma" să absoarbă pur și simplu „conținutul". Au înlocuit dihotomia tradițională cu una nouă: un contrast între materialele extra-artistice, non-estetice și suma dispozitivelor artistice. „Dispozitivul" *(priyom)* a devenit pentru ei singurul subiect legitim de studiu literar, ceea ce a dus la înlocuirea „formei" cu un concept mecanicist al sumei tehnicilor sau procedurilor care puteau fi studiate separat sau în diverse combinații interconectate. Formaliștii ruși, în special în lucrările lor timpurii, au analizat limbajul poetic ca pe un limbaj special, caracterizat printr-o „deformare" deliberată a limbajului obișnuit, pe care au numit-o în mod surprinzător „violența organizată" săvârșită împotriva acestuia. Au studiat baza sunetului, armoniile vocale, grupurile consonante , rima, ritmul prozei și metrul, bazându-se în mare măsură pe descoperirile lingvisticii

114Autorul face referire la eseul său, inclus mai jos. [NTJ

37. Haga, 1955.
38. *Loc. cit.,* p. 160.
39. *Loe. cit.,* p. 159.
40. *Noua poezie Shaya Ruukaya* (Praga, 1921), p. 16-1

moderne, conceptul său de fonem și metoda sa funcțională. Erau pozitiviști cu un ideal științific, aproape tehnologic, de cercetare literară. Conceptul lor de formă pare să o facă suma relațiilor dintre elementele sale. Deși instrumentele lor erau incomensurabil mai bune, au revenit la vechiul „formalism" retoric.

Însă, când formalismul rusesc a fost exportat în Polonia și Cehoslovacia în perioada interbelică, acesta s-a ciocnit cu tradiția germană a *Ganzheit Gestalt* - unitate, totalitate - și cu ideile filosofice despre natura obiectului contemplării, care pot fi găsite în fenomenologia lui Husserl sau, pe o cale diferită, în filosofia formelor simbolice a lui Cassirer. Grupul ceh apropiat de dispărutul Cerc Lingvistic din Praga a numit doctrina „structuralism" mai degrabă decât „formalism", deoarece credea că termenul „structură" (care nu ar trebui interpretat greșit ca referindu-se la ceva pur arhitectural) era mai potrivit totalității operei de artă și mai puțin împovărat decât termenul „formă" cu insinuări de externalitate. Ei considerau că „forma" nu poate fi studiată pur și simplu ca o sumă de artificii și că nu este pur senzorială , nici măcar pur lingvistică, în măsura în care proiectează o „lume" de motive, teme, personaje și intrigi. Fenomenologul polonez Roman Ingarden, în lucrarea sa **Das literarische Kunstwerk ** (1931), a oferit cel mai coerent rezumat al unei teorii care consideră opera de artă ca un întreg, dar ca un întreg compus din diferite straturi eterogene.41 Un astfel de concept al operei de artă literare evită două pericole latente : organicismul extrem, care duce la un întreg monolitic în care discriminarea devine imposibilă, și pericolul opus al fragmentării atomistice. O lucrare precum * *Das sprachliche Kunstwerk* * (1948) a lui Wolfgang Kayser pare să indice calea de urmat, chiar dacă unele dintre afirmațiile sale pot fi dificil de acceptat. Conceptul de stratificare, dezvoltat și în lucrarea mea în colaborare cu Austin Warren, * *Theory of Literature* * (1949), ne permite să revenim la tra...

etc. Halle, 1931, p. 24. „Structura aparentă a operei literare constă, la m. E., în faptul că este o imagine construită din mai multe piese eterogene".

sub o analitică specifică, fără a fi nevoie să abandonați ideile fundamentale de unitate, plenitudine și unitate a conținutului și formei.

Dar, din nou, mi se pare că nici măcar o analiză amănunțită a structurii unei opere de artă nu epuizează sarcina cercetării literare. După cum am mai spus, o operă de artă este o totalitate de valori care nu aderă pur și simplu la structură, ci constituie însăși esența acesteia. Toate încercările de a elimina valoarea din literatură au eșuat și vor continua să eșueze, deoarece însăși esența sa este valoarea. Studiul literar nu poate și nu ar trebui să fie separat de critică, care este o judecată de valoare. Ar fi un subiect pentru un alt eseu să argumentăm că nu putem divorța forma și structura de concepte precum valoare, normă și funcție și că este imposibil să avem o știință a formei și structurii sau a stilului care să nu facă parte dintr-o estetică și un canon al criticii.

CONCEPTUL DE BAROC ÎN CERCETAREA LITERARĂ

Yo

Toți studenții limbii engleze își vor da seama că utilizarea termenului „baroc” în literatură este un import recent de pe continentul european. O istorie completă a termenului, care nu a fost niciodată încercată, [115]ar fi de un interes considerabil și, deși nu cred că istoria vreunui termen este neapărat decisivă pentru utilizarea sa în prezent, recunosc că un termen nu poate fi readus la niciunul dintre înțelesurile sale originale; și cu atât mai puțin, desigur, prin judecata unui singur om.

„Baroc”, așa cum au demonstrat Karl Borinski și Benedetto Croce prin citate convingătoare,[116] [117]Provine din *baroc,* numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua conform nomenclaturii scolastice a silogismelor . Acesta este un silogism de tipul: „Toate P sunt M; unele S nu sunt M, prin urmare unele S nu sunt P”; sau, pentru a da exemplul lui Croce: „Toți proștii sunt încăpățânați; unii oameni nu sunt încăpățânați, prin urmare unii oameni nu sunt proști”. Acest tip de argument a fost considerat sofistic și exagerat începând cu 1519, când Luis Vives i-a ridiculizat pe profesorii de la Paris numindu-i „sofiști ai *barocului* și ai *barocului”.* * Croce oferă câteva exemple de utilizare a expresiilor precum „ragioni barrochi” din

Începând cu 1570. Etimologia găsită în *NED* și în alte părți, conform căreia termenul derivă din spaniolul **barrueco***, o perlă cu o formă ciudată , trebuie, se pare, abandonată. În secolul al XVIII-lea, termenul apare cu sensul de „extravagant”, „grotesc”. În 1739, este folosit în acest sens de președintele de Brosses și în sensul de „decorativ, strengăresc și liber” de J.J. Winckelmann în 1755. [118]În **Dictionnaire*

115 J. Isaacs, „Baroc și rococo: o istorie a două concepte”, *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences, 9* (1937), 347-348, este doar un scurt rezumat al unei conferințe nepublicate.

116 Karl Borinski, *Antichitatea în poetică și teoria artei 1* (Leipzig, 1914), 199, 303; Benedetto Croce, *Povestea statului baroc în Italia* (Bari, 1929), p. 20 și ss.

117 Citat în Gustav Schnurer, *Biserica Catolică și Cultura în Epoca Barocă* (Paderborn, 1937), p. 68, din *În pseudodialectica.*

118 Charles de Brosses, *Președintele Brosses în Italia,* editat de R. Columbus, 2 (Paris, 1885),

historique de l'architecture * (1795-1825) al lui Quatremère de Quincy, este numit „une nuance du bizarre", iar Guarino Guarini este considerat maestrul barocului. [119]Jakob Burckhardt pare să-i fi stabilizat sensul în istoria artei ca referindu-se la ceea ce el considera declinul Renașterii Înalte în arhitectura înfloritoare a Contrareformei din Italia, Germania și Spania. În 1843, a folosit termenul *rococo* în exact același sens în care a folosit mai târziu baroc și a sugerat că fiecare stil are propriul rococo: o fază târzie, înfloritoare, decadentă. [120]Această sugestie a lui Burckhardt, privind lărgirea termenului, a fost preluată de Wilamowitz-Moellendorff, faimosul filolog clasic, care în 1881 a scris despre „barocul antic ", adică arta elenică. L. von Syberl, în lucrarea sa *Weltgeschichte der Kunst* (1888),[121] [122]El dedică un capitol barocului roman antic. Din același an datează cartea lui Heinrich Wölfflin, *„Renașterea și barocul",* o monografie meticuloasă care se ocupă în primul rând de dezvoltarea arhitecturii la Roma. Opera lui Wölfflin este extrem de importantă nu numai pentru că a oferit prima analiză tehnică fiabilă a evoluției stilului la Roma în termeni apreciativi, ci și pentru că conține câteva pagini despre posibilitatea aplicării barocului la literatură și muzică. Odată cu Wölfflin a început reevaluarea artei baroce, continuată curând de alți istorici de artă germani, precum Gurlitt, Riegl și Dehio, și urmată foarte curând în Italia de Giulio Magni și Corrado Ricci, iar în Anglia de Martin S. Briggs și Geoffrey Scott. Acesta din urmă a scris o apărare ferventă, intitulată în mod ciudat *„Arhitectura umanismului"* (1914).® După Primul Război Mondial, admirația și simpatia chiar și pentru cele mai grotești forme...

15; JJ Winckelmann, *Depeșe* (1744), p. 113, citat de Borinski, *Die Antike,* p. 303, și *Gânduri despre apariția operelor grecești* (Dresda, 1756), p. 87.

119 Citat de Heinrich Wolfflin, *Renaștere și baroc* (München, 1888), p. 10.

120 Wolfflin, *ibid.,* se referă la articolul lui Burckhardt „Uber die vorgotischen Kirchen am Niederrhein", din cartea lui Lersch, *Niederrheinisches Jahrbuch* (1843).

121 Vezi nota

122 Cornelius Gurlitt, *Istoria stilului baroc în Italia* (Stuttgart, 1887); *Istoria stilului baroc și rococo în Germania* (Stuttgart, 1889); Alois Riegl, *Arta barocă la Roma* (Viena, 1908); Giulio Magni, *II Barocco a Roma* (3 vol. Torino, 1911–1913); Corrado Ricci, *Arhitectură și sculptură barocă în Italia* (Londra, 1912); Martin Shaw Briggs, *Arhitectură barocă (* Londra, 1913); Geoffrey Scott, *Arhitectura umanismului* (Londra, 1914 [ediția a 2-a. New York, 1924]).

Și formele sinuoase ale artei baroce au atins apogeul în Germania; în alte țări au existat un număr considerabil de entuziaști, precum Eugenio D'Ors în Spania, Jean Cassou în Franța și Sacheverell Sitwell în Anglia. Astăzi, barocul este recunoscut în istoria artei ca faza artei europene care urmează Renașterii. Termenul este folosit nu numai în arhitectură, ci și în sculptură și pictură și îi include nu doar pe Tintoretto și El Greco, ci și pe Rubens și Rembrandt.

Perioada barocă este, de asemenea, pe deplin consacrată ca termen în istoria muzicii. Se pare că era foarte cunoscută în secolul al XVIII-lea, după cum reiese din *Dictionnaire de Musique.* (1764), de Rousseau, îl include ca termen muzical alături de „armonie confuză" și alte vicii .[123] [124]Însă istoricul muzical ceh, August W. Ambros, pare să fi fost primul care l-a folosit ca termen caracteristic unei epoci, în 1878. [125]Astăzi, este termenul comun pentru a descrie muzica secolului al XVII-lea și pare să fie aplicat pe scară largă la Schütz, Buxtehude, Lully, Rameau și chiar la Bach și Handel.[126] Există acum și filozofi baroci: Spinoza a fost numit baroc, iar eu am văzut termenul aplicat lui Leibniz, Comenius și chiar lui Berkeley. [127]Spengler a vorbit despre o pictură, o muzică și o filozofie baroce și chiar despre o psihologie, o matematică și o fizică baroce. Termenul baroc este folosit astăzi în istoria generală a culturii pentru a descrie practic toate manifestările civilizației din secolul al XVIII-lea.[128]

Din câte știu eu, Wölfflin a fost primul care a aplicat termenul baroc literaturii. Într-o expunere remarcabilă a

123 Eugenio D'Ors, *Du Baroque* (Paris, 1935); Sacheverell Sitwell, *South Baroque Art* (Londra, 1931), *Spanish Baroque Art* (Londra, 1931), *War and Baroque Sculpture* (Londra, 1938); Jean Cassou, „Apologia artei baroce", în *L'Amour de l'art* (septembrie, octombrie 1927).

124 1 (Amsterdam, 1769), 62 (1* ed., 1764).

125 W. August Ambros, *Geschichte der Musik,* 4 (Breslau, 1878), 85-86.

126 De exemplu, în *Dicționarul de muzică și muzicieni al lui Oscar Thompson* (New York, 1943). Leinchtentritt, Paul Lang, Max Kinney și Anderson și, se pare, majoritatea istoriilor standard ale muzicii conțin secțiuni despre baroc. Cf. și *Die Musik des Barocks al lui Robert Hass* (Potsdam-Wildpark, 1929).

127 Carl Gebhardt, „Rembrandt and Spinoza, Stylistic-Historical Considerations on the Baroque Problem", *Kant-Studien,* 32 (1927), 161-181, afirmă că atât Rembrandt , cât și Spinoza sunt baroc și foarte asemănătoare. Lucrarea lui Karl Joël , *Wandlungen der Weltanschauung,* 1 (Tubinga, 1938), conține un capitol despre filosofia barocă . Vezi și Hermann Schmalenbach, *Leibniz* (München, 1921), în special paginile 11-18; Dietrich Mahnke, „Universalismul baroc al lui Comenius", *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung,* 21 (1931), 97-128 și 22 (1932), 61-90. „Spiritul epocii", Barocul și nemurirea sa în lumea gândirii lui Leibniz", *Journal for German Cultural Philosophy,* 2 (1936), 95-126.

128 Oswald Spengler, *Declinul Occidentului,* 1 (München, 1923), 400 (prima ediție, 1918); Egon Friedell, *Istoria culturală a epocii moderne, 2* (München, 1929); Willi Flemming, *Cultura germană în epoca barocului* (Potsdam, 1937); Schnurer, *Biserica Catolică.*

sa *Renaissance und Barock* (1888), [18,] sugerează că contrastul dintre *Orlando Furioso * (1516) de Ariosto și *Ierusalimul eliberat* de Tasso (1584) poate fi comparat cu distincția dintre Baroc și Renaștere . El găsește la Tasso o exaltare, o accentuare, un efort de a atinge concepții nobile, absente la Ariosto, și găsește aceeași tendință în reelaborarea de către Bernini a *Orlando innamorato* de Boiardo . Imaginile sunt mai unificate, mai sublime; există mai puțină imaginație vizuală *(*Anschauung*)* , dar mai mult temperament *(*Stimmung*).* Sugestia lui Wölfflin pare să fi fost luată în considerare mult timp. Cercetările efectuate printr-un număr mare de scrieri despre marinism, gongorism, culteranism, * *Préciosité** și * *Schwulst* -ul german* au reușit să localizeze doar unul sau două pasaje în care o operă sau o mișcare literară a fost descrisă ca fiind barocă înainte de 1914, chiar dacă arta barocă era discutată ca un fenomen paralel și sub această denumire. [16] Acest lucru pare a fi adevărat în legătură cu scrierile lui Benedetto Croce dinaintea Primului Război Mondial . În lucrarea sa *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (1910), literatura nu este niciodată descrisă ca fiind barocă, deși Croce studiază omologul baroc în arte și chiar ne avertizează împotriva „exagerării" în aprecierea literaturii din secolul AL XVII-LEA , „conform căreia moda de astăzi, care în artele plastice a revenit la baroc, ne-ar putea seduce cu ușurință". [17]

Totuși, în 1914, un savant danez, Valdemar Vedel, a publicat un articol intitulat „Den digteriske Barokstil Omkring aar 1600" [18,] în care trasează o paralelă strânsă între Rubens și stilul poetic englez din perioada 1550–1650. Literatura, la fel ca arta lui Rubens, este decorativă, colorată și emfatică. Vedel enumeră teme și cuvinte literare pe care le consideră aplicabile artei lui Rubens: grandios, sublim, înfloritor, roșu, aprins, cai, vânătoare, război, aur, dragostea pentru exhibiționism, pompe ostentative și carnaval mitologic . Însă articolul lui Vedel, posibil pentru că a fost scris în daneză, a fost complet ignorat. Germania a fost centrul de influență în răspândirea termenului, și în special München, unde Wölfflin, originar din Elveția, era profesor. Karl Borinski, colegul său în literatura germană, a scris o carte amplă, *Die Antike in Poetic und Kunsttheorie* (1914), cu următorul subtitlu pentru primul volum: *Mittelalter, Renaissance und Barock, în care studiază în special teoriile conceptiste* [ale] lui Gracián și schițează istoria termenului într-o notă academică și substanțial precisă.19

15. Paginile 83-85.
16. Corrado Ricci, *Arhitectură și sculptură barocă în Italia* (New York, (1912), îl numește pe Marino „poetul baroc *prin excelență"* (p. 1). Aceasta Aceasta ar putea fi prima utilizare cunoscută a termenului aplicat literaturii în limba engleză.
17. Bari, 1910, cf. XIX, XX, 404 etc.
18. În *Edda,* 2 (Kristiana, 1914), 17-40.
19. Vezi numărul 2.

În 1915, Wölfflin a publicat o nouă carte, *Kunstgeschichtliche Grundbegrrffe,* în care a pus în contrast Renașterea și Barocul ca fiind cele două tipuri stilistice principale și în care criteriile pentru distincția lor au fost elaborate foarte concret. Această lucrare a lăsat o impresie profundă asupra mai multor istorici ai literaturii germane care se luptau cu problema stilului. Părea să invite la imitație și la posibilul transfer al acesteia în istoria literară. În 1916, fără a-l menționa pe Wölfflin, Fritz Stridi a realizat o analiză stilistică a poeziei lirice germane din secolul al XVII-lea,

pe care a numit-o „Baroc”.[129] [130]În același an, Oscar Walzel a scris un eseu în care afirma că Shakespeare aparținea perioadei baroce. [131]În 1917, Max Wolff a respins poziția lui Walzel, dar a admis elemente baroce în piesele lui Shakespeare, *Venus și Adonis,* Răpirea *Lucreției* și Lyly.[132] [133] [134]În 1918, Josef Nadler a publicat ediția în trei volume a lucrării sale **Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften*, [um]* efort original de a scrie istoria literaturii germane „de jos în sus”, pornind de la literatura locală a orașelor și provinciilor germane. Nadler *,* a cărui orientare era pe atunci puternic austriacă și romano-catolică , a folosit în mod proeminent termenul „baroc” pentru a descrie literatura Contrareformei iezuite din sudul Germaniei.

Însă toate aceste probleme pe care le-am descris până acum sunt relativ izolate. Moda copleșitoare pentru baroc ca termen literar a apărut în Germania în jurul anilor 1921–22. În 1921, Rudolf von Delius a publicat o antologie de poezie barocă germană, iar în anul următor au fost publicate nu mai puțin de patru astfel de antologii. [135]Josef Gregor a scris o carte despre teatrul baroc vienez.[136] [137]Arthur Hübscher a condus lunga listă a filozofilor baroci cu o lucrare intitulată *„Barocul ca Gestaltung antithetischen Lebensgefithls”.* Herbert Cysarz, unul dintre cei mai prolifici și ambițioși scriitori germani interesați de barocul literar, a publicat prima sa carte majoră, concepută cu îndrăzneală , *„Deutsche Barockdichtung”,* în 1924.28 [De] atunci, interesul pentru Germania secolului al XVII-lea a crescut cu intermitențe și a produs o bogăție de literatură afectată de termenul „baroc”. Aș ezita să dau o opinie definitivă cu privire la cauzele exacte ale acestei renașteri a poeziei baroce germane; s-ar putea datora parțial lui Spengler, care folosise termenul în sens larg în *„Declinul Occidentului ”, [29]* și parțial, cred, unei greșeli. Poezia barocă era considerată similară cu expresionismul german mai recent, cu dicția sa turbulentă, tensionată și fragmentată și cu viziunea sa tragică asupra lumii provocată de consecințele războiului; Aceasta s-a datorat parțial unei schimbări legitime de gust, unei înțelegeri bruște a unei arte anterior derutate de convențiile sale, de metaforele sale ipotetice, lipsite de gust, de contrastele și antitezele sale violente.

Savanții germani au aplicat curând acest criteriu nou descoperit și altor literaturi europene. Teophil Spoerri a fost primul, cred că în 1922, care a dus indicațiile lui Wölfflin, precum și diferența dintre Ariosto și Tasso, până la consecințele lor ultime. [30] Ariosto este prezentat, conform criteriului lui Wölfflin, ca

---

129 München, 1915. Traducción al inglés de MD Hottinger, *Principles of Art History* (Nueva York, 1932).

130 „Stilul liric al secolului al XVII-lea”, în *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festschrift fiir Franz Muncker* (München, 1916), pag. 21-53.

131 „Arhitectura dramatică a lui Shakespeare”, Anuarul *Societății Shakespeare,* 52 (1916), 3-35, retipărit în *The Word Artwork, Means of its Exploration* (Leipzig, 1926), pp. 302-305.

132 „Shakespeare ca artist al baroculuiˮ, *International Monthly Journal,* 11 (1917), 995-1021.

133 Ratisbona, 1918.

134 *Poezie lirică barocă germană* (Stuttgart, 1921); Max Pirker, *Cântecul de dragoste german în baroc și rococo* (Zürich, 1922); Fritz Strich, „Poezie lirică barocă germană”, în *Genius,* 3 (München, 1922); W. Unus, *Poezie lirică germană a baroculuiˮ* (Berlin, 1922); R. Wiener, *Pallas și Cupidon. Poezie lirică germană a perioadei baroce* (Viena, 1922).

135 Leipzig, 1924; véase su articol anterior, „Despre spiritul literaturii germaneˮ

136 *Teatrul baroc din Viena* (Viena, 1922).

137 „Fundamentul unei fazologii a istoriei minții”, *Euphorias,* 24 (1922), 15; *Număr suplimentar,* 517-562, 759-805.

un scriitor renascentist; Tasso, ca un scriitor baroc. Marino și marinistii s-au dovedit a fi scriitori baroci. Spania a fost, de asemenea, ușor de inclus, deoarece gongorismul și conceptismul prezentau în mod clar fenomene paralele prin care trebuia să fie numită barocă. Dar tot restul literaturii spaniole, de la Guevara la începutul secolului al XVI-lea până la Calderón la sfârșitul secolului al XVII-LEA, a fost curând etichetat ca baroc. Wilhelm Michels, în eseul său despre „Stilul baroc la Shakespeare și Calderón" (1929), [31] El a folosit caracteristicile baroce recunoscute ale lui Calderón pentru a argumenta că Shakespeare manifestă și el aceleași tendințe stilistice. Se pare că printre scriitorii germani există doar un anumit dezacord cu privire la locul lui Cervantes: Helmut Haztfeld, încă din 1927, vorbise despre Cervantes ca despre un „baroc iezuit" [32] și afirmase că viziunea sa asupra lumii era cea a Contrareformei . Într-un articol ulterior, „Predominanța spiritului spaniol în literaturile secolului al XVII-lea", [33] Haztfeld a încercat să demonstreze că Spania este etern și fundamental barocă și că, din punct de vedere istoric, a fost centrul din care spiritul baroc a radiat în Europa. Trăsăturile hispanice permanente, care sunt și cele ale barocului, au fost înlocuite doar temporar de Renaștere. Cu toate acestea, Ludwig Pfandl, care a scris cea mai completă istorie a literaturii din Epoca de Aur spaniolă, [34] limitează barocul la secolul al XVII-lea și exclude în mod expres

„turbarocks", *Revista trimestrială germană de studii literare și istorie intelectuală,* 1 (1923), 243-268.

29. *Declinul Occidentului* (München, 1923), pp. 236, 308, 399-400 etc.
30. *Renaștere și baroc în Ariosi și Tasso. O încercare de aplicare a considerațiilor artistice ale lui Tolfflin* (Berna, 1922).
31. *Revue Hispanique,* 85 (1929), 370-458.
32. *Don Quijote ais Spvachkunstwerk* (Leipzig, 1927), pag. 287.
33. En *Revista de Filología Hispánica,* 3 (1941), 9-23.
34. *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Bliitezeit* (Freiburg im Breisgau, 1929), p. 289. lui Cervantes. În ciuda acestui fapt, Vossler și Spitzer consideră că chiar și Lope de Vega este baroc (în ciuda obiecțiilor lui Lope despre Góngora),[138 139 140 141].

Literatura franceză a fost descrisă și de cercetătorii germani în termeni de baroc. Neubert și Schürr^[36] au vorbit, inițial cu o oarecare ezitare, despre tendințele și trăsăturile baroce subiacente din Franța secolului al XVII-lea. Schürr l-a numit pe Rabelais un precursor al barocului și i-a descris pe * *précieux**, scriitorii romanelor curtene și picaresce de largă circulație, drept baroc, un stil care a fost înlăturat de neoclasicismul lui Boileau, Molière, La Fontaine și Racine. Alții au susținut că acești clasici francezi sunt, în sine, baroci. Se pare că Erich Auerbach a fost primul care a lansat această idee în 1929. ³⁷ Leo Spitzer o susține cu

138 Karl Vossler, *Lope de Vega și epoca sa* (München, 1932), pp. 89-105, în special; Leo Spitzer, *Transformarea literară a vieții în Dorotea lui Lope* (Bonn, 1932).

139 V. Klemperer, H. Hatzfeld, F. Neubert, *Die romanischen Uteraturen von der Renaissance bis zur franzõsischen Revolution* (Wildpark-Potsdam, 1928); Friedrich Schürr, *Barock, Klassizistnus und Rokoko in der franzõsischen Literatur. Bine prinzipielle Stilbetrachtung* (Leipzig, 1928).

140 Informat de Leo Spitzer, „Classical Steaming in Roots Style", în *Ro Mantiche Style and Literary Studies,* 1 (Marburg, 1931), 255 n. Într-o conversație personală cu mine, Auerbach a negat în repetate rânduri informațiile lui Spitzer.

141 Cf. numărul 37. Eseul a apărut pentru prima dată în *Archivum Romanicum,* 12 (1928), 361-472.

unele obiecții. Într-o analiză strălucită a stilului lui Racine, ³⁸ Spitzer a arătat că acest autor *califică întotdeauna trăsăturile baroce, că barocul său este moderat, reglementat și* clasic. Deși Hatzfeld nu neagă în totalitate diferențele clar marcate ale clasicismului francez, el este singurul cercetător care îl caracterizează cel mai insistent drept baroc. Într-un eseu anterior, [142]studiază poezia religioasă franceză din secolul al XVII-lea și demonstrează asemănarea acesteia cu misticismul spaniol, precum și analogiile sale stilistice cu barocul în general. Într-un articol amplu publicat într-o revistă olandeză, [143]a adunat numeroase observații pentru a demonstra că clasicismul francez este doar o variantă a barocului. Clasicismul francez prezintă aceeași tensiune specifică ca și barocul între senzualitate și religie, aceeași morbiditate, același *patos.* decât barocul spaniol. Forma sa este analog paradoxală și antitetică, „deschisă" în sensul lui Wolfflin. Disciplina clasicismului francez este doar o caracteristică universală a „stăpânirii asupra pasiunilor " recomandată pretutindeni de Contrareformă.

Literatura engleză a urmat curând exemplul, însă fără a recurge la încercări de a clasifica Shakespeare drept baroc. Din câte știu eu , opera lui Friedrich Brie , *Englische Rokokoepic* (1927), este primul eseu de acest fel.[144 145 146]În lucrarea sa, lucrarea lui Pope, *Drumul spre Locke,* este analizată ca fiind *rococo,* dar se stabilește și un contrast între barocul lui Garth și cel al lui Boileau. Fritz Pützer, în lucrarea sa „Prediges des englischen Barocks stilistisch untersucht" (1929), a clasificat atunci aproape toată oratoria sacră engleză, de la Latimer la Jeremy Taylor, ca fiind barocă. F.W. Schirmer , în mai multe articole și în lucrarea sa *Geschichte der englischen Literatur,* a folosit termenul pentru a-i descrie pe poeții metafizici Browne, Dryden, Otway și Lee, excluzându-l în mod expres pe Milton din baroc. Aceasta a fost și concluzia lui Friedrich Wild, [147]care a mers până la a-i clasifica pe Ben Jonson, Massinger, Ford și Phineas Fletcher drept baroci. Ideea unei antiteze între senzualism și spiritualism în poezia engleză a secolului al XVII-lea a fost, între timp, dusă la consecințele sale ultime, într-un mod destul de mecanic, de Werner P. Friederich.[148 149 150] într-o lucrare acceptată ca disertație doctorală la Harvard sub supravegherea lui J.L. Lowes. Există o serie de alte disertații ale unor autori germani despre barocul literar englez: Wolfgang Jünemann [a comparat] *Fabulele lui* Dryden cu sursele lor pentru a demonstra, de exemplu, cum Dryden a tradus Chaucer într-un stil baroc; Wolfgang Mann [a examinat] tragediile eroice ale lui Dryden ca expresie a culturii curtene baroce. O disertație din Zurich, realizată de Elizabeth Haller,

142 „Stilul baroc al poeziei clasice religioase din Franța", *Anuarul științelor literare der Górresgesellschaft, 4* (1929), 30-60.

143 „Clasicii francezi într-o perspectivă nouă. Clasicul ca baroc", *Journal of Language and Letters,* 23 (1935), 213-2

144 München, 1927.

145 Disertație, Bonn, 1929.

4J. „Fundamentele intelectual-istorice ale literaturii baroce engleze", *Germanic-Romance Monthly,* 19 (1931), 273-284; „Problema epopeii religioase în secolul al XVII-lea în Anglia", *German Quarterly for Literary Studies and Intellectual History,* 14 (1936), 60-74; *History of English Literature* (Halle, 1937).

147 „Despre problema barocului în poezia engleză", *Anglia,* 59 (1935), 414-422.

148 *Spiritualism și senzualism în poezia barocă engleză. Wiener Beiträge,* 57 (Viena, 1932).

149 *Faheln de Dryden și sursele lor, Britannica,* nr. 5 (Hamburg, 1932).

150 *Tragediile eroice ale lui Dryden ca expresie a culturii baroce curtene* (1932), Diss. Tubinga.

[151]analizează stilul baroc din *Teoria Pământului* de Thomas Burnet , comparându-l cu traducerile sale latine și germane . Ideea că întreaga civilizație engleză din secolul al XVII-lea este barocă a fost dusă mult mai departe de Paul Meissner,[152] care îl include și pe Milton și care a construit o întreagă schemă de contrarii care cuprinde toate activitățile și fazele Angliei secolului al XVII-lea. Într-o lucrare care subliniază influența hispanică în Anglia, Hatzfeld merge până la a-l numi pe Milton „cel mai hispanizat poet al perioadei, care apare străinilor ca fiind cel mai baroc". [153]În cele din urmă, Bernhard Fehr a extins
frontierele barocului englez, găsindu-l prezent la Thomson și Mallet și chiar urmărind-o în stilul versificator al lui Wordsworth.[154] Prin urmare, toate literaturile europene din secolul al XVII-lea (și o parte din secolul al XVI-lea) sunt concepute de cercetătorii germani ca o mișcare unificată. De exemplu, în voluminoasa lucrare a lui Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur der Barockzeit* (1937),[155] [156]Spania, Portugalia (cu Camões), Italia, Franța, Germania, Austria, precum și Polonia, Ungaria și Iugoslavia sunt considerate baroce. Aceasta este o perspectivă cuprinzătoare care trebuie examinată, îmbrățișată, respinsă sau modificată.

I-am analizat mai întâi pe germani pentru că au fost inițiatorii și promotorii mișcării (dacă îl ignorăm pe Vondel, lupul singuratic danez). Dar ideea a fost curând îmbrățișată de cercetători de alte naționalități. În 1919, termenul și-a făcut prima cucerire în afara Germaniei. F. Schmidt-Degener a publicat o lucrare despre „Rembrandt în Vondel" în *De Gids, 63* , în care îl prezintă pe Rembrandt ca fiind opus gustului baroc, în timp ce poetul Vondel, flamand prin strămoși și convertit la romano-catolicism, este descris ca reprezentantul tipic al barocului european. Autorul privește barocul cu o dezaprobare inconfundabilă - misticismul său senzual, exterioritatea sa, verbalismul său - în contrast cu arta cu adevărat olandeză și, în același timp, universală a lui Rembrandt. Judecând după mica carte a lui Heinz Haerten, *Vondel und der deutche Barock* (1934), [157]reevaluarea barocului a triumfat și în Olanda. În această lucrare, Vondel este descris ca fiind chiar apogeul barocului nordic, teuton. În general, literatura olandeză din secolul al XVII-lea pare a fi descrisă drept barocă, în opinia olandezilor înșiși.

Italia a fost următoarea țară care a cedat invaziei. Giulio Bertoni îl criticase pe Spoerri fără a arăta prea mult interes;[158] [159]Leonello Venturi l-a demascat curând pe Wolfflin. [55] Dar, la sfârșitul anului 1924, Mario Praz a terminat o carte, *Secentismo*

---

151 *Trăsăturile stilistice baroce din versiunile engleză, latină și germană ale lucrării *Teoriei Pământului* a Dr. Thomas Burnet. Studii elveține în limba engleză (* Berna, 1940). Vezi critica mea în *Philological Quarterly,* 21 (1942), 199–200.

152 *Fundamentele intelectuale ale literaturii engleze, Harquo* (München, 1934).

153 *Revista de Filología Hispánica,* 3 (1941). 22.

154 „Antagonismul formelor în secolul al XVIII-lea", *English Etudies,* 18 (1936), 115-121, 193-205 și 19 (1937), 1-13, 49-57.

155 Vezi numărul 3.

156 83 (1919), 222-275. O traducere germană de Alfred Pauli a fost publicată sub titlul *Rembrandt und der hollãndische Barock / Studien der Bibliothek Warburg* N' 9 (Leipzig, 1928).

157 *Disquisitiones Carolinae. Pontes et Acta Philologica et Historical,* edit. Th. Baader, 6 (Nijmegen, 1934).

158 În *Giornale storico della letteratura Italiana,* 81 (1923), 178-180.

159 „Gli schemi del Wõlfflin", în *L'Esame,* 1 (1922), 3-10.

e Marinismo in Inghilterra,[160] al cărui titlu evită utilizarea termenului baroc, dar în al cărui text, de fapt două monografii despre Donne și Crashaw, se referă liber la baroc în literatură și la barocul literar din Anglia. Praz a studiat în special contactele lui Donne și Crashaw cu literatura italiană și neolatină și era familiarizat cu opera lui Wölfflin. În iulie 1925, Benedetto Croce a citit, la Zurich, un [eseu] despre conceptul de baroc care, tradus în germană, a fost publicat atunci.8 În acesta, se pare că Croce a studiat termenul fără a fi foarte conștient de noutatea sa în literatură, deși protestează vehement împotriva multora dintre teoriile germane la modă și pledează pentru o renaștere a sensului original al barocului, care era acela de un fel de oroare artistică. Deși Croce a încercat, de nenumărate ori, să-și apere atitudinea negativă față de baroc, a adoptat termenul ca un clișeu pentru Italia secolului al XVII-lea. Cea mai voluminoasă carte a sa despre această perioadă, *Storia della Età barocca in Italia,* nu are termenul pe pagina de titlu . După 1925 , l-a studiat chiar și pe mult stimatul său Basile din perspectiva barocului.[161] [162] [163] [164]Prin urmare, stilul baroc pare să triumfe în Italia.

Istoria pătrunderii termenului în Spania nu îmi este foarte clară. Eugenio D'Ors, într-o carte extravagantă, [Du] *Baroque* (1935), cunoscută mie doar în traducerea franceză, include reflecții și aforisme datate cu grijă, dar care nu-mi oferă mijloacele de a stabili dacă au fost publicate cu adevărat în spaniolă la acea vreme. Un eseu din 1921 descrie *Paradisul pierdut* al lui Milton ca fiind baroc , iar în secțiunile sale finale, D'Ors regăsește barocul de-a lungul istoriei : în Góngora și Wagner, în Pope și Vico, în Rousseau și El Greco, în Portugalia secolului al XV-lea și în zilele noastre. O aplicație mai puțin capricioasă a termenului a apărut în Spania începând cu 1927, cu ocazia tricentenarului morții lui Góngora. La acea vreme, a fost publicată o antologie în onoarea sa, în care era descris ca poet baroc .[165] [166] [167] [168]Apoi, Dámaso Alonso a publicat o ediție a volumului *Soledades* [92] care include o pagină despre *stilul baroc* al lui Góngora și recunoaște în mod expres noutatea termenului. În același an, Ortega y Gasset, criticându-l pe Alonso, a numit „gongorismul, marinismul și culteranismul simple forme ale barocului". „Ceea ce se numește în mod obișnuit clasic în poezie este de fapt baroc, de exemplu, Pindar, care este la fel de greu de înțeles ca Góngora." [68] Un alt renumit savant spaniol, Américo Castro, a început și el să folosească termenul baroc, mai întâi în legătură cu Tirso de Molina, cred, dar și în cazul lui Góngora și Quevedo. Într-un articol nepublicat despre „Barocul ca stil literar", Castro respinge ideea că Rabelais sau

160 Florența, 1925. Prefața este datată noiembrie 1924. Cf. pp. 94, 110 n., 113.

161 *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Eseuri Zwei* (Translator Berthold Fenigptein), Zurich, 1925. Practic identice cu capitolele 2 și 1 din *Storia della Età barocca in Italia* (Bari, 1929).

162 *Istorie* (citată mai sus).

163 Introducere la opera lui Basile, *Lo Cunto de li Canti* (2 vol., Bari, 1925). Articolul despre Basile din *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento* (Bari, 1910) nu folosește termenul. Traducerea în engleză a lui N.M. Penzer, care prezintă Pentamerone- ul *lui Giambatista Basile* (2 vol., Londra, 1932), corupe ambele scrieri.

164 Paris, 1935.

165 Gerardo Diego, *Antologie poetică în onoarea lui Góngora* (Madrid, 1927). Critică de Damaso Alonso în *Revista de Occident,* 18 (1927), 396-401.

166 Madrid, 1927, în special pp. 31-32.

167 „Góngora 1627-1927", în *Espiritu de la Letra* (Madrid, 1927), citat de Ortega y Gasset, *Obras,* 2 (Aiadrid, 1943), 1108-1109.

Cervantes sunt baroci, dar îi acceptă pe Pascal și Racine, precum și pe Góngora și Quevedo.* [8]

Singura țară cu o oarecare importanță care a respins aproape în întregime adoptarea termenului este, cred, Franța. Există și câteva excepții. André Koszul i-a numit pe Beaumont și Fletcher baroc în 1933 și menționează câteva lucrări germane în bibliografia sa.[169] [170]Francezul André Moret, cercetător al literaturii germane, a scris o bună teză despre lirica barocă germană, adoptând termenul ca pe ceva natural.[171] [172]Singura carte franceză pe care o cunosc care acordă o mare importanță termenului este * *Le XVIIe Siècle: Le Classique et le Baroque* a lui Reynold.* [Reynold] recunoaște conflictul dintre baroc și clasicism în Franța secolului al XVII-lea; temperamentul epocii, pasiunea și voința ei, i se par baroce; îi numește astfel pe Corneille, Tasso și Milton, dar adevărații clasiciști francezi apar ca învingători asupra a ceva ce le amenință echilibrul și moderația. Trebuie să observăm că Reynold a fost profesor la Freiburg, unde regretatul Schniirer i-a fost coleg, și că ani de zile a predat la Universitatea din Berna, la care Strich se transferase de la München. Majoritatea istoricilor literari francezi, precum Baldensperger, Lebegue și Henry Peyre,[173] Aceștia au protestat vehement împotriva aplicării termenului la literatura franceză ; nu am găsit nicio dovadă că noii apărători francezi ai *préciosité-ului* și ai importanței sale istorice, precum Fidao-Justiniani, Mongredien și Daniel Mornet, [174]încă mai manifestă vreo înclinație de a folosi termenul, chiar și pentru protejații lor. Recent, Marcel Raymond, într-un volum în onoarea lui Wölfflin, a încercat să distingă elementele renascentiste și baroce în Ronsard cu rezultate ingenioase, deși trecătoare. *Doamna* Dominique Aury a editat o antologie a poeților baroci francezi care a determinat un excelent eseu de Maurice Blanchot.[175]

Termenul „baroc", ca termen literar, s-a răspândit și în țările slave cu tradiție romano-catolică. Este utilizat pe scară largă în Polonia pentru a descrie literatura iezuită din secolul al XVII-lea, iar în Cehoslovacia a existat o renaștere bruscă a interesului pentru literatura cehă semi-îngropată a Contrareformei, care este întotdeauna denumită barocă. La începutul anilor 1930, edițiile poeților baroci, precum și predicile și dezbaterile au devenit deosebit de frecvente. Există, de asemenea, o mică carte de Václav Cerny ([1937]) care studiază barocul în poezia europeană, inclusiv pe Milton și Bunyan. Termenul pare să fi fost folosit în istoria literară maghiară, în perioada cardinalului Pasmany, și de iugoslavi pentru a descrie

---

169 „ Don Juan de Tirso și Molière ca personaje baroc", în *Hom mage à Ernest Martinenche* (Paris, 1937), pp. 93-111.

170 „Beaument et Fletcher et le Baroque", *Cahiers du Sud,* 10 (1933), 210-216.

171 *Lirismul baroc în Germania* (Lille, 1936). Confruntă-te și cu „Spre o soluție la problema barocului", *Revue Germanique,* 38 (1937), 373-77.

172 Montreal, 1944.

173 Fernand Baldensperger, „Pentru o reevaluare literară a secolului al XVII-lea clasic", *Revue d'histoire littéraire de la France,* 44 (1937), 1-15, special mente 13-14; Raymond Lebègue, *Buletinul Comitetului Internațional de Științe Istorice,* 9 (1937), 378; Henri Peyre, *Le Classicisme français* (Nueva York, 1942), confróntese pags. 181-83.

174 F. Fidao-Justiniani, *L'Esprit classique et la préciosité* (Paris, 1914); Georges Mongredien, *Les Précieux et les précieuses* (Paris, 1939); Daniel Momet, „La Signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVIIe siècle", *Journal of the History of Ideas,* 1 (1940), 225-31, *e Histoire de la littérature française classique,* 1600-1700 (Paris, 1940).

175 „Clasic și baroc în poezia lui Ronsard", în *Concinnitas-. Fests chrift für Heinrich Wölfflin* (Basel, 1944); Dominique Aury, *Les Poètes pre-*

Gundulic ya *Osman,* marea lor epopee. Nu am găsit nicio dovadă că scandinavii numesc vreo perioadă a literaturii lor barocă, deși Valdemar Vedei, savantul danez care a scris primul articol despre poezia barocă în jurul anului 1914, a scris ulterior o carte despre Corneille analizându-i stilul ca fiind baroc, în ciuda existenței unei lucrări daneze recente despre dramaturgia barocă germană. [7]

Termenul, așa cum este aplicat literaturii, a ajuns târziu în Anglia și America de Nord, mult mai târziu decât trezirea interesului pentru Donne și poeții metafizici. Grierson și T.S. Eliot nu îl folosesc, deși Eliot a vorbit aparent despre o perioadă barocă în lucrarea sa Clarke Lectures [on] the Metaphysical Poets, care sunt încă nepublicate. În postfața unei noi ediții a lucrării * *Arhitectura umanismului* * (1924) de Geoffrey Scott, se trasează explicit [o] paralelă între Donne și Thomas Browne și între Donne și arhitectura barocă. Un eseu destul de slab de Peter Burra, publicat de *Farrago* în 1930, este intitulat „Sentimentalismul baroc și gotic", [176]dar folosește termenul prea larg pentru a descrie perioade de mare splendoare și ca o alternativă la gotic. Cea mai concretă utilizare literară pare să provină din Germania: J.E. Crawford Fitch a publicat o carte despre Angelus Silesius în 1932, unde folosește ocazional termenul, [77] iar în 1933, filosoful E.I. Watkin, un student frecvent al literaturii romano-catolice germane,

deux et baroques du XVlle siècle (Paris, 1942). Maurice Blanchot, „Les poètes baroques du XVIIe siècle", en *Faux Pas* (Paris, 1943), pag. 151-56.

72. Julius Kleiner, *Die polnische Literatur* (Wildpark-Potsdam, 1929), emplea el término, de exemplu, para Casimir (Sarbiewski), el poet neolatino, pag. 15; studii și publicații de *J.* Vasica (de exemplu, *Ceski ¡iterami baroio,* Praga, 1938), V. Bitnar, Zdenek Kalista, FX Salda, Arme Novàk etc.; Václav Cemy, *O bàsnickém baroku* (Praga, 1937).
73. *Două clasice franceze: Corneille et son temps. Molière.* Traducere al francez de Mme. E. Cornet (Paris, 1935); confróntese pags. 6, 7, 189, 190, 235; confróntese también la obra de Erik Lunding, *Tysk Barock og Barokforsining* (Copenhaga, 1938), și *Dos schlesische Kunstdrama* (Copenhaga, 1940).
74. Vezi Mario Praz, „Relațiile lui Donne cu poezia timpului său", în *A Garland pentru John Donne,* editor T. Spencer (Cambridge, Mass., 1932), 58-59.
75. New York, p. 268.
76. Retipărit privat, Londra, 1931.
77. *Angelus Silesius* (Londra, 1932) l-a studiat pe Crashaw ca poet baroc.' [8] Desigur, Watkin trebuie să fi cunoscut cartea lui Mario Praz . În 1934, Crashaw este, din nou, subiectul unui studiu despre baroc, realizat de T.O. Beachcroft.' [9] F.W. Bateson a publicat, în 1934, mica sa carte, *English Poetry and the English Language,* [78]177 [178]unde a aplicat termenul „baroc" la Thomson, Gray și Collins. El tratează lucrarea lui Geoffrey Scott * *Arhitectura umanismului* * *destul de independent,* fără să fie conștient de alte utilizări europene și fără să realizeze că Scott depinde de Wölfflin. De atunci, termenul „baroc" a apărut mai frecvent în literatura engleză, dar nu în mod proeminent, în opinia mea. Recent, F.P. Wilson [179]l-a folosit pentru a caracteriza literatura din vremea regelui Iacob I, în contrast cu literatura elisabetană, iar E.M.W. Tillyard [180]l-a aplicat în treacăt prozei epistolare a lui Milton.

176 În *The English W'ay: Studii despre sfințenia engleză de la Sfântul Beda la Newman,* editată de Maisie Ward (Londra, 1933), pag. 268-296.
177 „Crashaw și stilul baroc", *Criterion,* 13 (1934), 407-425.
178 Oxford, 1934, pag. 76-77.
179 *Elizabethan and Jacobean* (Oxford, 1945), pag. 26.
180 John Milton, *Corespondențe private și exerciții academice* (Cambridge, 1932), XI.

În Statele Unite, încă din 1929, Morris W. Croll a inventat termenul „baroc" pentru a descrie un magnific studiu analitic al stilului prozei din secolul al XVII-lea. [181]Anterior, în mai multe lucrări despre istoria stilului prozei, el numise aceleași trăsături ale mișcării anticicero „atice", un termen destul de obscur și confuz. Croll era familiarizat cu opera lui Wölfflin și a folosit criteriile sale, deși cu mare precauție. În anul următor, George Williamson, în lucrarea sa **Donne Tradition**, l-a evidențiat pe Crashaw drept „cel mai baroc dintre metafizicienii englezi" și l-a numit „un adevărat reprezentant al poetului baroc european, spre deosebire de Donne, așadar".[182] [183] [184]Desigur, Williamson îl citise pe Mario Praz, iar de atunci Helen C. White în *Poeții sai metafizici.* El a folosit termenul pentru a se referi la Crashaw, iar cartea lui Austin Warren despre Crashaw are subtitlul: *Un studiu asupra sensibilității baroce* (1939). „ Foarte recent , termenul pare să fie folosit și mai larg și mai extins. Harry Levin a aplicat cuvântul lui Ben Jonson; Wylie Sypher îi include în el pe metafizicieni și pe Milton, iar Roy Daniels, un canadian, a susținut că Shakespeare din ultimii ani este baroc, la fel ca Milton , Bunyan și Dryden."[185]

Termenul este folosit și pentru a descrie influența literaturii engleze din secolul al XVII-lea în America de Nord. Zdenek Vancura, un cercetător ceh care a vizitat seminarul domnului Croll de la Princeton, și-a aplicat descrierea stilului baroc prozei nord-americane din secolul al XVII-lea, în special [186]lui Nathaniel Ward și Cotton Mather. În cele din urmă, Austin Warren l-a analizat strălucit pe poetul nord-american de la începutul secolului al XVIII-lea, Edward Taylor, recent descoperit, ca și cum ar fi fost un poet baroc colonial. [187]Astfel, termenul „baroc" este utilizat pe scară largă în studiile literare de astăzi și pare să se extindă și mai mult.

2

Această scurtă prezentare a răspândirii termenului ar fi putut evidenția condițiile variate ale barocului în diferite țări - stabilirea sa completă în Germania, succesul său recent în Italia și Spania, penetrarea sa lentă în mediul academic englez și american și eșecul său aproape total în Franța. Aceste diferențe pot fi explicate destul de ușor . În Germania, termenul a avut succes pentru că a găsit un gol: termeni

181 „Stilul baroc în proză", în *Studii în filologia engleză: o diversă în onoarea lui Frederick Klaeber,* K. Malone și MB Ruud eds. (Minneapolis, 1929), p. 427-56. Confrontense, „Juste Lipse et le mouvement antici- cicéronien à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle", *Revue du seizième siècle, 2* (1914), 200-42; „Proza mansardă în secolul al XVII-lea", *Studii de filologie,* 18 (1921), 79-128; „Attic Prose, Lipsius, Montaigne, and Bacon ", în *Schelling Anniversary Papers* (New York, 1923), pp. 117-150; „Muret și istoria prozei atice", *PMLA,* 39 (1924), 254-309.

182 Cambridge, Mass., 1930, pag. 116, 123.

183 Nueva York, 1936, pag. 84, 198-99, 247, 254, 306, 370, 380.

184 Baton Rouge, 1939.

185 Roswell Gray Ham, *Otway și Lee-. Biografie dintr-o epocă barocă* (New Haven, 1931), 70; Harry Levin, introducere în *Ben Jonson-. Opere alese* (Nueva York, 1938), pag. 30, 32; Wylie Sypher, „Metafizica și barocul", *Partisan Review,* 11 (1944), 3-17; Roy Daniells, „Forma barocă în literatura engleză", *University of Toronto Quarterly,* 14 (1945), 392-408.

186 „Proză barocă în America", *Studii în limba engleză ale membrilor Seminarului de limba engleză al Universității Caroline,* 4 (Praga, 1933), 39-58.

187 „Poezia lui Edward Taylor: Barocul colonial", *Kenyon Review,* 3 (1941), 355-71, retipărită în *Rage for Order* (Chicago, 1948), pp. 1-18.

precum prima și a doua școală sileziană, folosiți anterior , erau în mod clar inadecvați și pur superficiali . Barocul a devenit un termen laudativ în artele frumoase și poate fi ușor aplicat literaturii ale cărei excelențe au fost descoperite în timpul schimbării de gust provocate de expresionism. Mai mult, reacția generală împotriva metodelor pozitiviste aplicate cercetării literare a sporit interesul pentru termenii care puteau fi folosiți pentru a caracteriza o epocă. Dezbaterile din jurul esenței perioadelor Renașterii, Romantismului și Barocului au interesat cercetătorii literari germani, obosiți de cercetări detaliate și dornici de generalizări ample. În Italia, fenomenele marinismului și secentismului fuseseră recunoscute de mult timp . Însă barocul părea un substitut preferabil, deoarece nu era asociat cu un singur poet și nu apărea ca un simplu clișeu timp de un secol. În Spania, barocul a înlocuit și gongorismul, culteranismul și conceptismul, fiind un termen mai general, liber de acele asocieri cu un singur stil sau cu o doctrină critică specifică sau un artificiu tehnic. În Franța, barocul a fost respins, parțial pentru că vechiul sens al cuvântului „bizar" este încă foarte acut resimțit și parțial pentru că clasicismul francez este o mișcare literară distinctă, ostilă idealurilor mișcărilor baroce contemporane din Spania și Italia. Chiar și Hatzfeld, care are, fără îndoială, dreptate să evidențieze unele afinități cu Contrareforma europeană în general și unele influențe spaniole specifice asupra clasicismului francez, trebuie să vorbească despre „Sonderbarock" francez, [188]un prefix care pare să-i slăbească considerabil teza. *Prețiosul,* Indiferent de afinitățile sale cu Spania și Italia, este, de asemenea, în mod clar diferit, prin frivolitatea și secularismul său, de arta mai serioasă și fundamental religioasă pe care o asociem cu barocul sudic. În Anglia, reticența de a adopta termenul are cauze oarecum similare : amintirea denunțurilor lui Ruskin la adresa barocului pare să persistă printre intelectualii englezi, iar acest dezgust nu poate diminua orice opinie am putea avea despre arhitectura barocă semnificativă din Anglia. Termenul „metafizic" este prea bine stabilit (deși, ce-i drept, confuz) și este prea onorabil astăzi pentru a simți vreo nevoie urgentă de a-l înlocui. În ceea ce -l privește pe Milton , el pare prea individualist și protestant pentru a fi ușor asimilat în baroc, deși este încă asociat, printre majoritatea intelectualilor, cu iezuiții și Contrareforma. Mai mult, secolul al XVII-lea englez nu impresionează istoricul ca un întreg unificat: prima sa parte, până la închiderea teatrelor în 1642, este asimilată în mod constant în epoca elisabetană; ultima sa parte, din 1660 încoace, a fost absorbită în secolul al XVIII-lea. Chiar și cei care simpatizează cu ideea că există o continuitate în tradiția artistică, de la Donne și Chapman până la scrierile ulterioare ale lui Dryden, nu pot trece cu vederea schimbările sociale foarte concrete aduse de războaiele civile .

Aceste schimbări au adus cu ele o schimbare semnificativă a gusturilor și a „climatului intelectual" general. În America de Nord, unde ducem lipsă de inspirație din cauza numărului mare de clădiri baroce și chiar de imitații pseudo-baroce și ne putem imagina barocul doar ca pe un episod din literatura colonială, nimic nu împiedică diseminarea termenului. Dimpotrivă, judecând după unele articole critice recente, scrise lax, există pericolul ca termenul să fie folosit prea liber și să-și piardă în curând orice sens. Prin urmare, o analiză a posibilităților pe care le oferă ar putea

188 „Clasicismul francez într-o nouă perspectivă. Clasicul ca baroc", *Journal of Language and Letters,* 23 (1935), 222.

fi binevenită.

3

Când examinăm un termen precum „baroc", trebuie să recunoaștem că acesta are înțelesurile alese de cei care îl folosesc. Cu toate acestea, putem distinge între aceste înțelesuri și le putem recomanda pe cele care par cele mai utile - adică, cele care iluminează cel mai bine complexitatea procesului istoric. În opinia mea, ar fi un nominalism extrem și o concepție greșită să negăm faptul că concepte precum „baroc" sunt instrumente pentru o înțelegere istorică autentică; că există, de fapt, stiluri pătrunzătoare sau momente decisive în istorie pe care suntem capabili să le discernem și că astfel de termeni ne ajută să le diferențiem. Într-o astfel de analiză, trebuie să luăm în considerare cel puțin trei aspecte diferite ale înțelesului: domeniul de aplicare al termenului, judecata de valoare pe care o implică din partea vorbitorului și adevăratul său referent.

În primul rând, constatăm distincția importantă dintre cei care folosesc „baroc" ca termen pentru un fenomen recurent de-a lungul istoriei și cei care îl folosesc ca termen pentru un fenomen care nu este specific procesului istoric, fixat în timp și spațiu. Prima utilizare corespunde unei tipologii a literaturii, a doua istoriei sale. Croce, Eugenio D'Ors, Spengler și mulți alți germani îl consideră un termen tipologic. Croce susține că termenul ar trebui readus la sensul său original, „o formă de groază artistică" și că fenomenul poate fi observat la poeții din epoca de argint, precum și la Marino sau D'Annunzio. Cu toate acestea, în mod destul de curios, Croce a abandonat această utilizare din motive practice și preferă să numească „baroc" doar „acea perversiune artistică, dominată de dorința pentru ceea ce produce uimire, care poate fi observată în Europa din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea până la sfârșitul secolului al XVIII-lea". [189]În Germania, Spengler și Worringer, iar Walzel urmându-i în literatură, au folosit termenul „baroc" interschimbabil cu „gotic" și „romantism ", presupunând o identitate subiacentă în toate aceste perioade, spre deosebire de cealaltă secvență compusă din Antichitatea Clasică, Renaștere și Neoclasicism. [190]Georg Weise a susținut că barocul este mai degrabă tendința specific nordică spre decorarea arbitrară și anorganică care apare în istoria artei și literaturii întotdeauna la sfârșitul unei perioade. Pentru el, barocul devine sinonim cu stilul florid, prețios, decorativ și recurent al tuturor epocilor și țărilor. Câteva dintre exemplele pe care le menționează sunt poezia irlandeză veche, Wolfram von Eschenbach, *retorii francezi* și Góngora.[191] [192]Eugenio D'Ors a numit astfel de tipuri stilistice omniprezente „eoni" și consideră barocul o categorie istorică, o *idée-événement,* o „constantă" care reapare aproape peste tot. El merge chiar până la a întocmi un tabel al diferitelor variante sau subspecii ale lui *homo barocchus?** în care putem găsi un baroc arhaic, unul macedonean, unul alexandrin, unul roman, unul budist, unul gotic, unul franciscan, unul manuelin (în Portugalia),

189 *Istoria epocii baroce în Italia,* p. 32–33

190 Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Wildpark- Potsdam, 1925), p. 265 p., 282 p.

191 „Principiul stilistic «gotic» sau «baroc» al artei germane și nordice", *German Quarterly Journal for Literary Studies and Intellectual History,* 10 (1932), 206-43.

192 *Du Baroque,* pag. 161 și ss.

unul nordic, unul în stilul lui Palladius (în Italia și Anglia), un iezuit, un rococo, un romantic, un stil de *sfârșit de secol* și alte câteva varietăți. Barocul domină întreaga istorie a artei, de la ruinele Heliopolis până la cel mai recent modernism; toată literatura, de la Euripide la Rimbaud; și toate celelalte activități culturale, inclusiv filosofia, precum și descoperirile lui Harvey și Linnaeus. Metoda este dusă la extreme absurde: jumătate din istorie și din creațiile lumii sunt baroce — toate cele care nu sunt pur clasice, care nu sunt scăldate în lumina seacă a intelectului. Termenul, astfel folosit, poate avea meritul de a atrage atenția asupra acestei recurențe a unei arte emoționale caracterizate prin elaborare excesivă și ornamentație stilistică, dar a devenit atât de larg și vag încât, atunci când este separat de interrelațiile epocii sale, își pierde orice utilitate pentru studiul literar concret. A împărți lumea literaturii în Renaștere și Baroc, sau în Clasicism și Baroc, nu este mai bine decât a o împărți în Clasicism și Romantism, Realism și Idealism. În cel mai bun caz, realizăm separarea oilor de capre. Istoricul literar va fi mult mai interesat de Baroc considerat ca termen propriu unei perioade specifice.

Examinând barocul ca termen pentru o epocă, trebuie să înțelegem că, chiar și ca concept al unei epoci, barocul nu poate fi definit ca genul de concept care poate fi determinat logic. Dacă ar fi așa, toate operele unei epoci ar putea fi clasificate în funcție de aceasta. Dar acest lucru este imposibil, deoarece o operă de artă nu aparține unei clase, ci este ea însăși parte a conceptului unei perioade în care este integrată împreună cu alte creații. Acest lucru, așadar, modifică conceptul de întreg. Nu vom defini niciodată exhaustiv romantismul sau barocul sau oricare altul dintre acești termeni, deoarece o perioadă este o secțiune de timp dominată de un sistem de norme literare. Astfel, perioada este doar un concept regulativ , nu o esență metafizică de intuit și nici, desigur, o simplă denumire lingvistică arbitrară. Trebuie să fim atenți într-o astfel de analiză pentru a nu comite erorile realismului medieval sau ale nominalismului radical modern. Perioadele și mișcările „există" în sensul că pot fi cu adevărat apreciate, descrise și analizate. Ar fi însă o prostie să ne așteptăm ca un singur substantiv sau adjectiv, cum ar fi „baroc", să poată avea, fără obstacole și chiar în mod clar manifest, o duzină de conotații distincte. [9] ®

Chiar și ca termen pentru o perioadă, întinderea cronologică a utilizării sale este extrem de variată și de nedumerită. În Anglia, ar putea include Lyly, Milton și chiar Gray și Collins. În Germania, ar putea include Fischar , Opitz și chiar Klopstock. În Italia, Tasso, precum și Marino și Basile; în Spania, Guevara, Cervantes, Góngora și Quevedo, precum și...[193]

193 Para un examen más detallado de los problemas teóricos implicados véase mi articol "Periods and Movements in Literary History", *English Institute Annual* 1940 (Nueva York, 19*41), pag. 73-93, y *Teoria literaturii* (Nueva York, 1949).

Calderón; în Franța, Rabelais, Ronsard, Du Bartas, *Précieux,* dar și Racine și chiar Fénelon. Ar putea fi cuprinse două sau chiar trei secole; sau, la extrema opusă, termenul ar putea fi limitat la un singur autor englez, Richard Crashaw, sau la un singur stil, cum ar fi marinismul sau gongorismul. Utilizarea mai largă, care include cei mai eterogeni autori din diferite secole, ar trebui evident abandonată, deoarece există întotdeauna pericolul de a cădea înapoi într-o tipologie generală. Dar limitarea la un singur stil literar nu pare suficient de largă. În acest caz, termenii care există astăzi, cum ar fi conceptismul, marinismul, gongorismul și poezia metafizică, ar putea servi la fel de bine și cu mai puțină confuzie. Termenul baroc este mult mai acceptabil, mi se pare, dacă avem în minte o mișcare europeană generală ale cărei convenții și stil literar pot fi descrise destul de concret și ale cărei limite cronologice pot fi determinate destul de precis, din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea până la mijlocul secolului al XVIII-lea în câteva țări. Barocul dezvăluie că Sir Thomas Browne și Donne, Góngora și Quevedo, Gryphius și Grimmeișhausen au ceva în comun, atât în literatura unei națiuni, cât și în întreaga Europă.

4

Termenul „baroc" poate fi folosit peiorativ, ca termen descriptiv neutru sau ca termen laudativ. Croce apără revenirea la utilizarea peiorativă și merge până la a afirma că „arta nu este niciodată barocă și barocul nu este niciodată artă".88 El recunoaște că Du Bartas și Góngora și unii poeți germani din secolul al XVII-lea au fost poeți adevărați , dar consideră că prin acest fapt s-au ridicat în domeniul tărâmului unic, indivizibil al poeziei, unde nu pot exista stiluri diferite și norme diferite. Croce este însă singurul în această utilizare, în care trebuie să fie influențat în mare măsură de opinia sa slabă despre poezia italiană din secolul al XVII-lea. Barocul, considerat ca un termen descriptiv neutru, este cel care predomină . Nu este necesar să-l imităm pe Croce și să suspectăm că toți susținătorii barocului ridică o normă „eretică" a poeziei creată expres pentru a include marile opere ale stilului baroc. Ca în cazul oricărui alt stil, pot exista mari artiști baroci, imitatori și simpli escrocați. Așa cum există biserici baroce bune și rele, tot așa există și poezii baroce bune și rele. Există Gonzalo , Théophile, Donne, Herbert, Marvell, Gryphius, dar și masa acelei poezii sofistice inutile care umple *Poeții minori ai perioadei caroline* ale lui Saintsbury , *Lirici Marinisti a lui Croce și Barocklyrik* în trei volume a lui Cysarz.87194 195

Printre germani, termenul baroc a dobândit un sens onorific pur și simplu prin apariția alături de îngeri în seria gotic-barocă-romantică, în contrast cu Antichitatea clasică, Renaștere și neoclasicism. Entuziasmul pentru literatura barocă germană pare să fi mers prea departe în Germania: Herbert Cysarz și Günther Müller, în special, sunt de vină, scriind într-un stil dogmatic și idolatric despre opere care par secundare și reci, precum și amorfe și dezordonate. Günther Müller, în special,

194 *Storia della Età barocca în Italia,* pag. 37.

195 Saintsbury (3 vol. Oxford, 1905-21); Croce (Bari, 1910); Introducerea acestui volum a fost publicată doar în *Saggi sulla letteratura Italiana del seicento* (Bari, 1910), sub titlul „Sensualismo e Ingegnosità nella

îmbrățișează pe deplin barocul german ca o mare realizare a *Geitesgeschichtlich.* Întrucât vede arta sa ca fiind comunitară, o expresie a culturii curtene, se simte eliberat de îndatoririle unui critic. O mișcare de cercetare care a început prin a lăuda barocul pentru presupusele sale afinități cu expresionismul subiectiv a sfârșit prin a reduce arta barocă la o simplă categorie sociologică, „curtea". Există și alte absurdități. Nadler preferă *Cenodoxul lui Bidermann* Divinei *Comedii* , iar Müller consideră *Aramena* ducelui Anton Ulrich von Braunschweig o operă de artă superioară *Simplizissimus* lui Grimmelshausen . Aceste excese, care ar putea fi comparate cu unele dintre extravagațele scrise în ultimii ani despre Von del, Góngora și Donne, par să confirme ideea că barocul în sine nu este nici bun, nici rău, ci mai degrabă un stil istoric care a avut marii și mai puțin importanți practicanți.

5

Cea mai importantă problemă rămâne: care este sensul precis al cuvântului „baroc"? Pot fi identificate două abordări complet diferite ale descrierii sale: una care îl descrie în termeni de stil și alta care preferă categoriile ideologice sau atitudinile emoționale. Cele două pot fi combinate pentru a arăta cum anumite figuri stilistice manifestă o anumită viziune asupra lumii.

Utilizarea termenului baroc în literatură a început odată cu transferul categoriilor lui Wölfflin în literatură; Walzel a luat o pereche de categorii opuse ale lui Wölfflin, forma închisă și cea deschisă, și le-a aplicat lui Shakespeare. Studiind compoziția pieselor lui Shakespeare, el a concluzionat că Shakespeare aparținea perioadei baroce. Numărul de personaje secundare, gruparea asimetrică, accentul variat pus în diferitele acte ale aceleiași piese - toate acestea sunt, se presupune, caracteristici care demonstrează că tehnica lui Shakespeare este aceeași cu cea a barocului; de exemplu, este „asimetrică, lipsită de structură", în timp ce

' lirica del seicento", pag. 353-408; Cysarz (3 vol. Leipzig, 1937); la in troducción al vol. I es, essential, idéntica al *German Baroque in poetry* (Leipzig, 1936).

98. *Poezie germană de la Renaștere până la sfârșitul Barocului* (Wildpark -Potsdam, 1928) și „Cultura curteană a perioadei baroce", în lucrarea lui Hans Naumann și Günther Müller, *Cultura curteană* (Halle, 1929).

99. Vezi nota anterioară, nr. 22. Ulterior, Corneille și Racine (etichetați mai târziu drept baroci de alți germani) aparțin mai mult Renașterii, deoarece și-au compus tragediile în jurul unei figuri centrale și au distribuit accentul între diferitele acte conform modelului aristotelic. Motto-ul lui Walzel despre Shakespeare-ul baroc a prins în mod surprinzător în Germania: există chiar și o carte de Max Deutschbein, *Shakespeare Macbeth as Drama des Barock,* [196]care ne prezintă o diagramă a compoziției lui Macbeth. El desenează o elipsă cu cuvintele „Harul" și „Regatul Întunericului" scrise în jurul diagramei, iar „Lady Macbeth" și „Destinul" plasate în punctele centrale. Apoi ne spune că aceasta reprezintă „forma interioară" a lui Macbeth și că drama este barocă, deoarece stilul baroc „manifestă o predilecție pentru planul oval , așa cum este demonstrat frecvent de planurile bisericilor și castelelor baroce". Pentru a respinge absurda întreprindere de a construi o paralelă bazată pe un model complet arbitrar precum „forma internă", nici măcar nu este necesar să ne întrebăm dacă elipsa este atât de frecventă în bisericile baroce pe cât

196 Leipzig (1936?), pp. 26-28.

cere teoria lui Deutschbein. În mod similar, Bernhard Fehr[197 Fehr 198]a susținut că Thomson și Mallet, și chiar Wordsworth, au scris în versuri libere baroce, deoarece reprezintă versurile și subpropozițiile lor intercalate prin intermediul unor modele grafice care îi amintesc de liniile șerpuitoare și chiar de stâlpii spiralați ai bisericilor baroce. Fehr nu concluzionează, însă, că toate versurile intercalate și toată proza sau poezia cu subpropoziții, de la Cicero la el însuși, ar trebui considerate baroce conform criteriilor sale. Dar chiar și cel mai moderat transfer al categoriilor lui Wölfflin pare să fi realizat foarte puțin în definirea barocului. Patru dintre aceste categorii - „scrapbooking ", „formă deschisă", „unitate" și „claritate relativă" - pot fi aplicate destul de ușor literaturii, dar ele nu realizează mai mult decât să opună literatura barocă literaturii clasice armonioase, bine definite și bine proporționate . Pericolele acestui transfer devin evidente la F.W. Bateson, al cărui argument este că Thomson, Young, Gray și Collins sunt, fără excepție, baroci, deoarece îndeplinesc categoriile lui Wölfflin de pitoresc și imprecizie și afișează, în dicția lor, echivalentul " ornamentației baroce". Dacă personificările, invocațiile și furnizarea de fraze sunt baroce, atunci toată dicția poetică, de la cea a poeților din epoca de argint, trecând prin scoțienii chaucerieni și sonetarii italieni, trebuie clasificată drept barocă. Barocul devine, pur și simplu, un termen pentru tot ceea ce este decorativ, strident și convențional. Transferul categoriilor lui Wölfflin în literatură va duce la abandonarea unui concept clar de perioadă și la revenirea la o tipologie care nu poate realiza decât clasificarea întregii literaturi în două tipuri principale, în modul cel mai superficial și general.

Chiar și numeroasele încercări de a defini barocul în funcție de cele mai evidente figuri stilistice ale sale se confruntă cu aceeași dificultate . Dacă spunem că literatura barocă este fantezistă sau că este scrisă într-un stil de proză ornamentat, nu putem trasa niciun fel de linie de demarcație care să ne permită să determinăm cine au fost precursorii barocului și ce stiluri au apărut istoric fără nicio legătură cu acesta. Astfel, scrierea fantezistă poate fi găsită la Lucan, la Părinții Bisericii și la misticii secolului al XI-lea. Proza ornamentată, detaliată și figurativă a înflorit de-a lungul Evului Mediu, în special în *tradiția* cursusului . Latină. Dacă considerăm fantezia drept „elaborarea unei figuri de stil la cel mai înalt nivel de naivitate", atunci nu vom putea distinge între multe dintre formele petrarhismului din secolele al XV-lea și al XVI-lea și cultul marinismului. Petrarh însuși ar trebui atunci numit baroc. Dacă proza ornamentată și manierată este barocă, atunci mulți Părinți ai Bisericii au fost baroci. Aceasta este o problemă reală pentru toți numeroșii cercetători care au încercat să descopere originile și antecedentele gongorismului și marinismului. D'Ancona și D'Ovidio au decis că marinismul se datorează influențelor spaniole; Belloni și Vento l-au considerat o evoluție a petrarhismului; Scopa își găsește originile chiar și la Părinții Bisericii, iar Gobliani l-a găsit la Seneca și Lucan: [103] Pe scurt , nicio separare evidentă între baroc și o bună parte a literaturii universale precedente nu poate fi stabilită pe astfel de fundamente .

Eforturile de a reduce repertoriul de figuri stilistice baroce la câteva figuri sau tipuri de scheme specifice par mult mai utile și promițătoare. Antiteza, asindetonul, antimetabola, jocul de cuvinte și, eventual, paradoxul și hiperbola pot fi, fără îndoială, considerate figuri favorite ale literaturii baroce. Dar sunt ele exclusive

197 Vezi nota anterioară, nr. 51.
198 Vezi nota anterioară nr. 80.

barocului? Viëtor și Curtius [104] au urmărit ipotetica asindeton barocă de-a lungul Evului Mediu până la Quintilian, Cicero și chiar Horațiu. Același lucru s-ar putea face cu ușurință și cu celelalte figuri. Această obiecție este definitivă și în raport cu articolul lui Wilhelm Michels, [103] care îi descrie pe Shakespeare și Calderón drept baroci, pe baza unei analize stilistice ce enumeră

10}. Alessandro D'Ancona, „Despre stilul poeziei curtene din secolul al XVII-lea în secolul al XV-lea", în *Studii despre literatura italiană a primelor secole* (Ancona, 1884), pp. 151-237; F. D'Ovidio, „Un punct de istorie literară; poezia spaniolă din secolul al XVII-lea?" în *Nuova Antologia.* 65 (1882), 661-68; Antonio Belloni, *Secolul al XVII-lea* (Milano [1899?]), pp. 456-66; Sebastiano Vento, „Esența poeziei din secolul al XVII-lea", *Rivista d'Italia,* 28 (1925), 313-35; B. Scopa, *Eseu despre noi cercetări asupra originilor poeziei din secolul al XVII-lea* (Neapoli, 1907); H. Gobliani, *Barohismul la Seneca și Lucan* (Messina, 1938).

104. K. Viëtor, „Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung", *Germaniscb-romanische Monatsschrift,* 14 (1926), 145-184, și *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Leipzig, 1928); ER Curtius, „Mittelalterlicher und ba-rocker Dichtungsstil", *Modern Philology,* 48 (1941), 325-333.

105. Vezi nota anterioară, nr. 31. Analogii, exagerare, mitologie, hiperbolă ca manifestare a impulsului cantitativ și jocuri de cuvinte, disecție, alegorie, antiteză, abstracție și utilizarea sentențiosului *ca* expresie a impulsului calitativ *(Trieb).*

Dispozitivele stilistice individuale pot fi, totuși, definite destul de clar, cel puțin pentru unii autori sau școli baroce. Poeții metafizici, cu utilizarea lor a „fanteziei", par să se preteze destul de ușor la o distincție definitivă față de poeții isabelini sau neoclasici. Cu toate acestea, dacă se examinează definițiile propuse , aproape niciuna dintre ele nu pare să separe clar poeții metafizici de stilurile precedente sau ulterioare. John Crowe Ransom, Allen Tate și Cleanth Brooks susțin ideea că un poem metafizic este coextensiv cu metaforele sale, că conține o „ metaforă unică, extinsă , care poartă întreaga greutate a structurii conceptuale" sau, cel puțin, are o dezvoltare conceptuală în termeni imaginativi. [199]Dar acest tip de definiție este potrivit doar pentru câteva poezii, cum ar fi „Exequy" de Henry King și este valabil doar pentru ultimele strofe din „A Valediction: Forbidding Mourning" de Donne, unde apare pentru prima dată celebra metaforă a barului. Nu este în niciun caz adecvată pentru un poem cu adevărat metafizic precum „Twicknam Garden" de Donne, care nu conține nicio metaforă extinsă. Rosemond Tuve [200]a susținut că metaforele metafizice au apărut în virtutea modei logicii ramusiene, dar nu este capabil să facă o distincție clară între metaforele lui Sidney și Donne conform propriilor criterii. Cea mai convingătoare analiză constă într-o variantă și o elaborare a propoziției Dr. Johnson conform căreia *„discord concordi" (discordia este concordie)* Combinarea metaforelor diferite sau descoperirea unor asemănări ascunse în lucruri aparent distincte [201]este caracteristică unui spirit metafizic. Henry W. Wells a vorbit despre „metafora radicală", implicând o metaforă în care mediul și conținutul se întâlnesc într-un singur punct. [202]Douds și alții vorbesc despre fantezie atunci când termenii acesteia sunt „duși imaginativ la cel mai îndepărtat

199 J. C. Ransom, „Miere și fiere", *Southern Review, 6* (1940), 10; Allen Tate, *Rațiunea în nebunie* (New York, 1914), p. 68; Cleanth Brooks, *Poezia modernă și tradiția* (Chapell Hill, 1939), pp. 15, 39, 43 etc.

200 „Imagini și logică: Ramus și poetica metafizică", *Journal of the History of Ideas,* 3 (1942), 365-400; dezvoltat în *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947).

201 „Viața lui Abraham Cowley", în *Viețile poeților englezi.*

202 *Imagini poetice* (Nueva York, 1924).

grad posibil". [203]Doamna Brandenburg preferă termenul „metaforă dinamică" pentru a evidenția neutralitatea termenilor minori și distanța imaginativă dintre termenii majori și minori. [204]Leonard Unger [a] analizat multe dintre poeziile lui Donne pentru a arăta că acestea nu susțin definițiile propuse aici și că o „complexitate de atitudini" este mai degrabă caracteristica predominantă a majorității poeziilor acestui autor. Dar o piesă atât de cunoscută precum „Du-te și prinde o stea căzătoare" nu prezintă o astfel de complexitate. Analiza sa este probabil adevărată doar pentru un anumit tip de monologuri dramatice ale lui Donne găsite în *Cântecele și Sonetele* sale . Góngora, printre alți autori clasificați în mod tradițional drept baroci, a stârnit un interes mai mare datorită stilului său bine definit. Dámaso Alonso, Leo Spitzer și Walther Pabst[205] [206] [207] Au realizat analize atente, în special asupra metaforei și sintaxei în Góngora. Alonso afirmă că metaforele lui Góngora reușesc să „ridice un zid imaginar între sens și obiect ", în timp ce Pabst elaborează scheme detaliate ale relațiilor extrem de complexe dintre grupurile metaforice ale lui Góngora. Însă această analiză se aplică doar unui artist și, dintre toate lucrările sale, la două dintre poeziile sale: *Polifemó* și *Soledades.*

stilul lui *Euphnes* derivă din proza latină medievală și se bazează pe *schemata verborn,* pe figuri sonore.111 Prin [urmare] , nu are nicio legătură cu mișcarea recentă împotriva stilului prozei lui Cicero, care a luat ca model stilul lui Tacitus și Seneca și pe care Croll l-a numit mai întâi „atic" și apoi l-a redenumit baroc. [208]Stilul epigramatic „concis" al lui Seneca și perioada asimetrică, deschisă, non-ciceroniană, pe care Croll o numește stilul „liber", au ajuns să domine secolul al XVII-lea și pot fi ilustrate de Montaigne, Pascal, Bacon, St. Evremond, Halifax și Sir William Temple , precum și de Sir Thomas Browne, Fuller și Jeremy Taylor. Acest stil a fost înlocuit, la sfârșitul secolului al XVII-lea, de stilul simplu recomandat de Societatea Regală din Londra și inspirat de claritatea și obiectivitatea idealurilor științifice. Dar dacă acceptăm rezultatele acestor analize atente ale istoriei metaforei și stilului prozei, suntem pregătiți să acceptăm consecințele pe care le au în comun pentru termenul „baroc"? Unele dintre aceste analize sunt complet opuse uzului consacrat. De exemplu, dacă excludem toate metaforele lui Petrarca din baroc, ajungem la concluzia paradoxală că Marino însuși nu a fost baroc, ci un petrarhan ultra-ingenios. Cei mai baroci dintre toți poeții germani, Lohenstein și Hoffmannswaldau, conform înțelepciunii convenționale, și cei care l-au urmat îndeaproape pe Marino, nu ar tolera o astfel de definiție. Doar Góngora, cei mai buni metafizicieni, și câteva

---

203 John Beal Douds, „Tehnica disonanței a lui Donne", *PMLA,* 52 (1937), 1051-61.

204 Alice Stayert Brandenburg, „Imaginea dinamică în poezia metafizică", *PMLA,* 57 (1942), 1039-45.

205 *Poezia și critica modernă a lui Donne* (Chicago, 1950). Reimprimare în opera lui Unger, *The Alan in the Name* (Minneapolis, 1956), 30-104.

206 Vezi nota anterioară, nr. 62. De asemenea Dámaso Alonso, „Allusion and elu- sion in the poetry of Góngora", *Realista de Occidente,* 19 (1928), 177-202 și *La Lengua poètica de Góngora* (Madrid 1935); Walther Pabst, „Góngo ras Schôpfung in seincn Gedichten *Polifemo* und *Soledades", Revue Hispa nique.* 80 (1930). 1-229; Leo Spitzer, „Zu Góngora's *Soledades",* în *Volksturn und Kultur der Romanen,* 2 (1929), 244 ff., retipărit în *Romanische Stil und Literaturstudien,* 2 (Marburg, 1931), 126-40, și „La Soledad Primera de Góngora", *Revista Histórica de Filología,* 1940 151-76.

207 Introducere la *John Lyly, Euphues. Anatomia sa a lui ÌVit, Euphues și Anglia sa.* Editare Harry Clemon. (Londra, 1916).

208 Vezi nota anterioară, nr. 85.

poezii de Théopile, Tristan L'Hermite, Gryphius și, eventual, alți germani, ar rezista acestor specificații, care aproximează metafora barocă de tehnicile simboliste. Este adevărat că, în ceea ce privește stilul prozei, am reușit să-i excludem *pe Euphtte* și *Arcadia* din baroc, dar ar trebui să-i excludem și pe majoritatea predicatorilor și oratorilor baroci din Italia, Austria și din alte părți , cum ar fi cunoscutul Abraham de Sfânta Clara, care, la fel [ca] Lyly, a folosit în principal scheme sonore.6 Suntem pregătiți să numim stilul lui Montaigne, Bacon și Pascal baroc? Evident, ne aflăm în centrul dilemei: fie acceptăm termenul baroc în sens larg și deschidem ușa pentru a include petrarhismul, gongorismul și, prin urmare, Shakespeare și Sidney, fie îl restrângem și apoi excludem unii dintre autorii mai tradiționaliști baroci, cum ar fi Marino și cei din a doua școală sileziană.

6

Probabil că este necesar să se abandoneze încercările de a defini barocul în termeni pur stilistici. Trebuie recunoscut faptul că toate figurile stilistice pot apărea în aproape fiecare epocă. Prezența lor este semnificativă doar dacă poate fi considerată simptomatică a unei stări spirituale specifice, dacă manifestă un „suflet baroc". Dar ce este mentalitatea sau sufletul baroc? Majoritatea studiilor despre baroc au fost în mod evident ideologice sau sociopsihologice. În primul rând, barocul a fost asociat cu anumite rase, clase sociale, organizații religioase sau cu o mișcare politică și religioasă, Contrareforma. În mod evident, catolicismul de după Trento este, la prima vedere, strâns legat de apariția barocului; și există mulți cercetători care identifică pur și simplu barocul cu iezuitismul.[209] [210] [211]În realitate, acest punct de vedere nu poate fi apărat fără a ignora alte afinități și relații literare, mai evidente . Trebuie doar să luăm în considerare cazurile Germaniei, Boemiei și Americii de Nord. În toate aceste trei țări există un baroc protestant inconfundabil, care nu poate fi respins sub o etichetă aparent plauzibilă, cum ar fi „pseudo-renaștere", [8] și nici nu poate fi redus la influențe romano-catolice, așa cum a încercat Martin Sommerfeld. [212]Deși există cercetători germani, precum Nadler și Günther Müller, care subliniază participarea romano-catolicilor la baroc și deși există alții, precum Schulte, care refuză să recunoască existența unui baroc protestant, argumentele opuse mi se par pe deplin convingătoare, deși nu aș merge atât de departe încât să consider barocul, așa cum face Cysarz, o creație eminent protestantă. Într-adevăr, Griphius și silezienii erau protestanți, iar un convertit precum Angelus Silesius și- a compus scrierile cele mai caracteristice pe când era încă luteran. În Boemia, există o diviziune similară. Ultimul episcop al Frăției Boemene, Jan Amos Komensky (cunoscut sub numele de Comenius), a fost un protestant radical care a murit în exil în Olanda, dar a rămas un scriitor destul de baroc. Desigur, au existat și iezuiți în Boemia care au scris în stil baroc. În America

209 opera lui Friedrich Schiller , *Wallensteins Lager (Die Kapuzinerpredigt).*

210 De exemplu, Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst dr Gegenreformatiun* (Berlin, 1921) și „Barock als Stilphiinomen", *Deutsche Vierteljahrschrift fiir Literaturwissenschaft und Geitesgeschicbte, 2* (192-1), 225-56.

211 W. Schulte, „Renaștere și baroc în poezia germană", Anuarul *literar al Societății Gorres.* 2 (1926). 47-61.

212 „ Perioada barocă în literatura germană", *Eseuri contribuite în onoarea lui William Allan Neilson, Smith College Studies in Modern Languages,* 21 (1939), 192-208.

de Nord, a existat cel puțin un poet metafizic, Edward Taylor, care a fost congregaționalist. Au existat poeți baroci olandezi care au fost protestanți și calviniști chiar și după ruptura cu Vondel, care s-au convertit de la romano-catolicism. Printre poeții englezi, majoritatea erau anglicani și, prin urmare, se poate argumenta că se aflau în tradiția romano-catolică, dar pare imposibil să-l separăm pe Andrew Marvell, succesorul lui Milton ca secretar latin al lui Cromwell , de poeții metafizici. Cu greu se poate nega că există cel puțin unele elemente baroce la Milton. Francezii sunt, de asemenea, împărțiți între cele două confesiuni de credință, mai ales dacă luăm în considerare că Du Bartas și D'Aubigné, doi hughenoți devotați, sunt baroci. Într-adevăr, nici Théophile, condamnat la moarte pentru ateism, nici Tristan L'Hermite, după toate probabilitățile cei mai talentați doi poeți francezi care pot fi numiți baroci, nu ne impresionează inspirându-se din Contrareformă. Trebuie să concluzionăm că barocul a fost un fenomen european general, care nu s-a limitat la o singură profesiune de credință. Nici nu se poate limita, în opinia mea, la un suflet național sau la o clasă socială. Günther Müller numește barocul expresia „culturii curtene" și a fost adesea considerat ca aparținând unei clase aristocratice și superioare. Există însă un baroc burghez distinct, în special în nordul Germaniei și în Olanda, iar barocul a pătruns larg și în rândul maselor țărănești din Germania și Europa de Est. De exemplu, o mare parte din poezia populară a cehilor datează din această perioadă și prezintă trăsături baroce în stil, formă de versuri și sentiment religios. De asemenea, mi se pare imposibil să stabilesc o națiune ca centru al difuzării barocului sau să-l consider un stil național specific. Încă de la apariția primului articol al lui Strich, în care acesta încerca să descopere o asemănare între poezia lirică barocă germană și poezia teutonică antică, unii germani au etichetat barocul drept *urdeutsch* , sau cel puțin specific nordic sau teuton. Alții au protestat, și pe bună dreptate, mi se pare, împotriva acestei identificări a germanității cu barocul și au subliniat originile și paralelele sale străine evidente. [213]Un alt cercetător german, Helmut Hatzfeld, a susținut, pe de altă parte, că întregul baroc este efectul spiritului hispanic, [214]care, de la Lucan și Seneca încoace, a fost în esență baroc. Potrivit lui Hatzfeld, chiar și clasicismul francez și cea mai mare parte a literaturii elisabetane și engleze din secolul al XVII-lea ilustrează dominația spiritului hispanic în Europa în timpul acelui secol. *Hispanicul* și barocul au devenit aproape identice. [215]Nu este necesar să negăm importanța influențelor spaniole pentru a concluziona că acest tip de argument este o exagerare grosolană: barocul a apărut evident în țările mai distincte și, aproape simultan, ca o reacție împotriva formelor artistice precedente. Poeții metafizici nu pot fi reduși la influența spaniolă, chiar dacă Donne a călătorit prin Spania și a luat parte la incendiul orașului Cádiz. Pur și simplu, nu exista la acea vreme nicio poezie spaniolă care să-i fi putut servi drept model.

Încercările de a defini barocul în termeni mai generali - ca filosofie, viziune asupra lumii sau chiar pur și simplu ca atitudine emoțională față de lume - oferă perspective mai bune de succes. Gonzague de Reynold vorbește despre voluntarism

213 Carl Neumann, „Este baroc cu adevărat german același lucru?", *Historische Zeitschrift,* 138 (1928), 544-46.
214 Véase la nota anterior, N' 33.
215 Véase la nota anterior, N' 39.

și pesimism baroc. [216]Eugenio D'Ors îl caracterizează în termeni de panteism, o credință în natural și supranatural, identificarea naturii cu spiritul.[217] Spitzer acordă o mare importanță sentimentului baroc conform căruia viața este un vis, o iluzie sau un simplu spectacol. [218]Cu toate acestea , niciuna dintre aceste formule și etichete nu poate fi considerată în mod serios specifică barocului. Cred că Arthur Hübscher a fost cel care a inventat motto-ul „ *simțului vieții antitetic" al barocului,* [219]care a găsit o acceptare considerabilă și a dus la publicarea a numeroase cărți germane care descriu barocul în termenii uneia sau mai multor opoziții. În consecință, Emil Ermatinger [220]descrie barocul ca fiind conflictul dintre ascetism și lumesc, spirit și carne. W.P. Friederich [221]a aplicat aceeași dihotomie a spiritualismului și - senzualismului poeziei engleze din secolul al XVII-lea. Cysarz [222]lucrează în mare măsură cu tensiunea dintre forma clasică și *etosul* și sensibilitatea creștină a literaturii baroce. Paul Hankamer, [223]într-un mod mai puțin evident, descrie această tensiune ca fiind cea existentă între viață și spirit, din care barocul cunoștea doar două căi de scăpare: negarea ascetică a vieții sau ironia. Ludwig Pfandl a scris o carte amplă despre literatura Epocii de Aur spaniole, [224]în care discută despre presupusul dualism spaniol înnăscut al realismului și idealismului, care, în perioada barocă, a fost „răspândit și exagerat" ca antiteză între naturalism și iluzionism. Poate că *reductio ad absurdum* a acestei metode este realizată în cartea lui Paul Meissner despre barocul literar englez. [225]Meissner definește barocul ca fiind conflictul tendințelor antitetice și urmărește neobosit formula „spiritului vremii" prin toate activitățile umane, de la invențiile tehnice la speculațiile filozofice, de la călătorii la religie. Meissner nu se oprește să se întrebe dacă nu am putea impune o schemă complet diferită de contrarii secolului al XVII-lea și exact pe aceleași citate extrase din lecturile sale ample sau dacă aceleași contradicții nu s-ar putea aplica oricărei alte perioade. Așa cum nu este necesar să negăm o impresie generală a contradicțiilor violente dintre viziunea creștină tradițională asupra lumii și secularismul nou apărut, nu este nicidecum evident că aceste tensiuni și conflicte, pe care acești cercetători și-au bazat schematismul operelor lor, sunt specifice barocului. De exemplu, sentimentul resimțit în fața terorii fizice a morții și a corupției trupești, despre care se presupune că este baroc, poate fi ușor atribuit, și chiar depășit, în ultima parte a secolului al XV-lea, așa cum demonstrează Huizinga și Male cu ample dovezi documentare. [226]Theodore Spencer a dedicat un întreg

---

216 Véase la nota anterior, N' 68.
217 Véase the primera nota anterior cu el N' 9.
218 De exemplu, en "Zur Begriff Rabelais", en *Romanische Stil und Litera- turstudien,* 1 (Marburg, 1931), 133-34, y en *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (Bonn, 1932), pag. 58.
219 Véase la nota anterior, N' 27.
220 *Baroc și rococo în poezia germană* (Leipzig, 1926).
221 Véase la nota anterior, N' 45.
222 Véase la primera nota anterior cu el N' 28.
223 *Contrareforma germană și barocul german în poezie* (Stuttgart, 1935), pp. 101, 217, 253.
224 Véase la nota anterior, N' 34.
225 Vezi nota anterioară, nr. 49. O examinare mai completă a acestei cărți și a cărții anterioare poate fi găsită în articolul meu „Paralelismul dintre literatură și arte", în *English Institute Annual,* 1941 (New York, 1942), pp. 37-39 .
226 Johan Huizinga. *The Waning of the Middle Ages* (Londra, 1937), pp. 129-35; Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France* (Paris , 1908), p. 375 și urm.

capitol din cartea sa *Shakespeare și natura omului „* Conflictului Renașterii ”, [227]în care descrie tensiunile și contradicțiile Renașterii într-un mod foarte similar cu modul în care germanii descriu epoca barocă. Ceea ce multor observatori li se pare baroc poate fi, de asemenea, medieval sau pur și simplu universal creștin, cum ar fi paradoxurile credinței creștine, sau mai frecvent uman, cum ar fi frica de moarte sau pofta pentru sexul opus. Încercările de a reduce natura barocului la o singură dihotomie, cum ar fi cea dintre senzualism și spiritualism, eșuează deoarece nu iau în considerare faptul că există poeți baroci distincți care nu manifestă acest conflict particular sau îl arată doar periferic. Marino pare un senzualist netulburat și nu un spiritualist , iar mulți poeți religioși precum Trábeme abia dacă cunosc ispitele cărnii, chiar și sub masca iubirii mistice.

7

Cea mai promițătoare cale către o descriere mai exactă a Barocului este de a urma o analiză care poate corela criteriile stilistice și ideologice. Strich a încercat deja să le interpreteze într-o astfel de unitate. Conflictele ideologice, „tensiunile mișcării lirice”, își găsesc expresia în antiteze stilistice, paradoxuri, contorsiuni sintactice și efortul de a ridica povara grea a limbajului. [13] Américo Castro derivă stilul perioadei din diviziunea omului în această epocă, pe care o simte în interiorul său. Stilul prețios și rar al artiștilor baroci este o expresie agresivă, o formă sublimă de independență , a conflictului dintre individ și lumea incertă. [13] Dar toate aceste formulări, și altele similare, adevărate în sine, nu îndeplinesc cerința de a fi aplicabile în mod specific și exclusiv Barocului. Conflictele dintre *ego* și lume, conflictele din interiorul subiectului, combinate cu un stil complicat sau prețios, pot fi găsite în întreaga istorie a literaturii, de la Islanda la Arabia și India. Câteva studii mai concrete și analitice mi se par mai convingătoare. Într-un eseu despre stilul baroc al poeziei lirice religioase clasice din Franța ,[228] [229] [230]Helmut Hatzfeld a încercat să interpreteze anumite caracteristici stilistice, cum ar fi geminarea, asindetonul „haotic” și fenomenul pe care îl numește „antiteză voalată”, în raport cu atitudini precum identificarea cerului cu pământul, glorificarea și exaltarea lui Dumnezeu și erotismul morbid al perioadei. Concluziile lui Hatzfeld, cum ar fi cea referitoare la natura barocă a clasicismului francez, pot fi criticate, deoarece materialul său se limitează la un gen extrem de specializat - poezia lirică religioasă și, în cadrul acesteia, modernizările imnurilor medievale, psalmilor și Cântarea *Cântărilor* - dar este aproape imposibil să ne îndoim de măiestria cu care combină stilul și mentalitatea, umorul și spiritul. Mi se pare că articolele ulterioare, în care analiza lui Hatzfeld este extinsă la întregul clasicism francez și, în final, la restul mișcării baroce europene, concepută de el sub influența spiritului spaniol, nu mai ating niciodată aceeași concizie admirabilă și aceeași integrare strânsă a analizei formale și ideologice. Austin Warren, în cartea sa despre Crashaw, reușește, de asemenea, să coreleze îndeaproape metoda estetică și credința religioasă. Metafora lui Crashaw „curge ca niște pâraie; pâraiele se întâlnesc, metafora devine metaforă.

227 New York, 1942, pp. 21-50.
228 Vezi prima notă de mai sus, nr. 21.
229 Vezi nota anterioară, nr. 65.
230 Vezi nota anterioară, nr. 39.

Yux își blochează metaforele atât de repede încât acestea devin confuze. Uneori, efectul este cel al unei fantasmagorii. Pentru Crashaw, lumea simțurilor este evident seducătoare; totuși, este o lume a simplelor aparențe - aparențe schimbătoare, instabile. Prin temperament și convingere, el credea în miraculos: iar metoda sa estetică poate fi interpretată ca echivalentul autentic al credinței sale, ca traducerea acesteia într-o retorică a metamorfozei." [231]La mulți alți scriitori, se poate găsi o legătură incontestabilă între metafora simbolică și credința lor în analogia copleșitoare dintre macrocosmos și microcosmos, într-un vast sistem de corespondențe care poate fi exprimat doar prin simbolism senzorial. Predominanța sinesteziei, care în Renaștere apare aparent doar în figuri tradiționale precum muzica sferelor, dar care în timpul Barocului aude fără rușine culori și vede sunete, [232]este o dovadă suplimentară a acestei credințe într-o rețea multifațetată de interrelații, de corespondențe în univers. Majoritatea poeților baroci au trăit cu o viziune asupra lumii sugerată de doctrina creștină tradițională a treptelor și au găsit o metodă estetică în care metafora și figurile „se uneau în sfere discontinue, aparent discordante".[233]

Analize de acest gen sunt cele mai reușite atunci când se lucrează cu poeți precum Crashaw, la care integrarea credinței și a expresiei este completă. Dar pare imposibil de negat că această legătură este adesea foarte vagă în perioada barocă, posibil chiar mai mult decât în alte epoci. În eseul lung al lui Hatzfeld despre clasicismul francez, „relația paradoxală dintre conținut și formă" este văzută ca o particularitate a literaturii baroce și a întregii arte baroce. Se arată că „clasicismul francez, cu limbajul său simplu și nobil care deghizează pasiunile care ard în spatele său", [234]este baroc, pe baza acestei tensiuni dintre conținut și formă. Leo Spitzer îl caracterizează pe Racine în termeni similari și subliniază pe tot parcursul lucrării, în raport cu o analiză a *operei „Dorotea" de Lope de Vega* , atitudinea sceptică a artistului baroc față de limbaj. El concluzionează că artiștii baroci erau conștienți de „distanța dintre cuvânt și lucru, că percepeau legătura dintre sens și formă în același timp în care vedeau cum acestea se separau". Ca să citez formulările paradoxale ale lui Spitzer : artistul baroc „spune ceva pe deplin conștient că nu poate spune cu adevărat acel lucru. El cunoaște toată dificultatea implicată în traducerea intenției în expresie, inadecvarea totală a expresiei lingvistice. De [235]aceea, stilul său este prețios, erudit și elaborat. Un caz exemplar, mi se pare, este prezent și în poezia barocă germană, care, pentru mulți germani, de la redescoperirea sa, a fost interpretată ca manifestarea unui suflet turbulent, chinuit, convulsiv, care se luptă cu limbajul său, acumulând asindetone și epitete. Strich consideră antiteza, jocurile de cuvinte și onomatopeea drept dovezi ale unui impuls liric intens. [236]Dar, fără îndoială, încercarea de a vedea în baroc o anticipare a subiectivismului romantic este

231 Véase la nota anterior, N' 86.

232 Albert Wellek, „Renașterea — și baroc — sinastesie", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* 9 (1931), 534-84.

233 Austin Warren, „Poezia lui Edwards Taylor", *Kenyon Review,* 3 (1941), 356.

234 Véase la primera nota anterior, N' 40. Hatzfeld cita a Fritz Neubert, "Zur Wort- und Begriffskunst der franzõsischen Klassik", en *Festschrift für Eduard iVcchssler* (1929), pag. 155.

235 *Reprezentarea literară a vieții la Lopes Dorotea,* (Bonn, 1932), pp. 11-12. Spitzer se referă la articolul lui Franz Heinz Mautner „Das Wortspiel und seine EÍedeutung", în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte ,* 9 (1931), 679.

236 Véase la primera nota anterior, N' 21.

sortită eșecului. Figurile de stil și metaforele, hiperbolele și catahrezele nu dezvăluie adesea nicio tensiune sau turbulență internă și pot să nu fie expresia experienței trăite *(Erlebnis).”* unele, dar pot fi repetițiile decorative excesive ale unui meșteșugar extrem de conștient și sceptic, grămezi de surprize și efecte calculate.

Această ultimă dificultate poate fi rezolvată prin distincția a două forme principale ale barocului: cea a misticilor și a sufletelor chinuite - precum Donne și Angelus Silesius - și o altă formă care poate fi concepută ca o continuare a umanismului retoric și a petrarhismului, o artă de curte sănătoasă, „publică”, care își găsește expresia în operă, drama iezuită și dramele eroice ale lui Dryden . Poate că acest dualism nu este atât de ascuțit pe cât s-a afirmat. Se poate argumenta că, în ceea ce privește conținutul autobiografic al unui artist atât de neobișnuit precum Donne, acesta a fost mult exagerat de critici precum Gosse [237]și că până și cei mai pasionați poeți mistici, precum Crashaw sau Angelus Silesius, au participat la o religie comunitară, tradițională și ritualică. Chiar și descrierile lor despre experiențele și conflictele personale sunt simbolice pentru umanitate și ar putea fi interpretate greșit dacă sunt văzute ca anticipări ale eului romantic. Prin urmare, cred că Faguet greșește atunci când interpretează poezia franceză a anilor 1630, făcând comparații cu Lamartine.[238] [239]În mod similar, Viëtor[240] Fleming privește secolul al XVII-lea prea îngust, concentrându-se exclusiv pe manifestările poeziei subiectiviste a lui Goethe, atunci când descoperă o tendință spre subiectivism și iraționalism modern în poezia barocă germană, care, la urma urmei, a culminat în arta destul de impersonală a celei de-a doua școli sileziene. S-a demonstrat că un poet precum Fleming a evoluat către o exprimare mai personală, subiectivă, dar stilistic s-a îndepărtat de stilul antitetic și hiperbolic al barocului și s-a îndreptat spre un stil simplu, concret și popular . [241]Subiectivismul și barocul merg rareori mână în mână: Góngora, în ciuda faptului că a fost un scriitor extrem de individualist, nu a devenit în niciun caz subiectiv; mai degrabă, poezia sa cea mai caracteristică a devenit aproape simbolistă, o poezie „absolută” pe care Mallarmé a putut să o accepte și să o laude. Problema corelației dintre stil și filosofie nu poate fi rezolvată, mi se pare, prin presupoziția fundamentală a stiliștilor germani că „un impuls mental care se abate de la obiceiurile normale ale vieții noastre mentale trebuie să corespundă unei abateri lingvistice de la uzul lingvistic normal”. [143] Trebuie, cel puțin, să recunoaștem că procedurile stilistice pot fi imitate cu destul succes și că posibila lor funcție expresivă originală poate dispărea. Ele pot deveni, așa cum se întâmpla frecvent în baroc, simple structuri goale, trucuri decorative, ipostaze de artificiu. Toată această relație dintre suflet și cuvânt este mai vagă și indirectă decât se consideră adesea de la sine înțeles.

Dacă mi se pare că închei cu un comentariu negativ și incert despre posibilitatea de a defini barocul în termeni de proceduri stilistice, o viziune particulară asupra lumii sau chiar o relație aparte între stil și credință, sper că nu se

237 Confróntese, de exemplu, articolul lui Allen R. Benham, „The Myth of John Donne the Rake”, *Philological Quarterly,* 20 (1941), 465-73.

238 Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Roman tisme* (Paris, sf), 2, 145, 171 p.; 3, 185 și *Petite Histoire de la littérature française* (París, sf), pag. 100-01.

239 Véase la segunda nota anterior, N' 5. 180, pagini speciale. 209 ss.

241 Hans Pyritz, *Poezia de dragoste germană a lui Paul Fleming* (Leipzig, 1932), în *Palestră,*

înțelege că fac o paralelă cu eseul lui Lovejoy despre „Discriminarea romantismului". Sper că barocul nu se află exact în aceeași poziție ca și „romanticismul" și că nu vom fi forțați să concluzionăm că „a ajuns să însemne atât de multe lucruri încât, în sine, nu înseamnă nimic".[242] [243]În ciuda numeroaselor ambiguități și incertitudini legate de domeniul de aplicare, evaluarea și conținutul precis al termenului, barocul a îndeplinit și continuă să îndeplinească o funcție importantă. A ridicat foarte potrivit problema periodizării și a omniprezenței unui stil; a evidențiat analogiile dintre literaturile diferitelor țări și dintre diversele arte. Este încă singurul termen potrivit pentru a se referi la stilul care a apărut după - Renaștere și a precedat adevăratul neoclasicism. Pentru o istorie a literaturii engleze, conceptul pare deosebit de important , având în vedere că însăși existența unui astfel de stil a fost obscurizată de domeniul de aplicare larg al termenului elisabetan și de limitele înguste ale singurului termen tradițional care concurează cu acesta: „ - metafizic". După cum spunea Roy Daniells, secolul „nu mai este dat deoparte ca un teanc de scrisori uzate". [244]Afinitățile incontestabile cu mișcările continentale contemporane ar fi stabilite mai clar dacă am avea un studiu sistematic al enormei mase de traduceri și glose din italiană, franceză și spaniolă care au avut loc de-a lungul secolului al XVII-lea, chiar și de către cei mai baroci poeți continentali . [245]Barocul a oferit un termen estetic care ne ajută să înțelegem literatura perioadei și care ne va ajuta să rupem dependența majorității istoriilor literare de periodizările derivate din istoria politică și socială. Indiferent de defectele termenului baroc - și nu am fost precupețit în analiza lor - este un termen care ajută la sinteză, care ne îndepărtează mintea de simpla acumulare de observații și fapte și care pregătește

242 Leo Spitzer, „Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken", *Neue Jahrbücher fiir Wissensbach und Jugendbildung,* 6 (1930), 649; reimpresso en *Romanische Stil- und Literaturstudien,* 1 (Marburg, 1931), 4.

243 *PMLA,* 39 (1924), 229-53, în special 232.

244 Vezi nota anterioară, nr. 87.

245 Ediția lui R. Kastner a lucrării Hawthomden a lui Drummond (Manchester, 1913), articolele sale dispersate despre sursele sale; R.C. Wallerstein și articolul său „ Stilul lui Drummond în relația sa cu traducerile sale", *PMLA,* 48 (1933), 1090-1177; lucrările lui Mario Praz și Austin Warren despre Cras-

terenul pentru o viitoare istorie a literaturii considerată o artă rafinată. [152]

Lucrările lui Pierre Legouis despre Marvell *(André Marwell, Poète, Puritain, Patriote* [Paris, 1928]) (vezi notele nr. 57, 86); articolul lui Mario Praz „Stanley, Sherburne și Ayres ca traducători și imitatori", *Modern Language Review, 20 (1925), 280-94, 419-31;* „Trei traducători ai lui Góngora și ai altor poeți spanioli din secolul al XVII-lea" de H. Thomas , *Revue Hispanique,* 48 (1920), 180-256, sunt câteva dintre studiile care ar fi utile pentru o astfel de monografie.

152. Para averiguar sobre la investigación, principalmente la alemana, véase el articol de Leonello Vincenti, "Interpretazione del barocco Tedesco", *Studi Germanici* 1 (1935), 39-75; el de James Mark, „The Uses of the Term baroque", *Modern Language Review,* 33 (1938), 547-63; Erich Trunz, „Die Erforschung der deutschen Barockdichtung", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geitesgeschichte,* 18 (1940), Referatenheft, 1-100. Vezi, de asemenea, două studii contrastante: Hans Epstein, *Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen, Germanische Studien,* 73 (Berlin, 1929) și Hans K. Kettler, *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment,* 17500-17500. Studies in the Termination of a Literary Period (Cambridge [1943?]).

POSTSCRIPT 1962

Acest eseu a fost scris în 1945 și citit într-o formă prescurtată la un simpozion în timpul reuniunii de Crăciun a Asociației Limbilor Moderne din Chicago, în același an. De atunci, studiul barocului în literatură a crescut, deși cu fluctuații. Ar fi necesar să scriem un raport de câteva ori mai lung decât acesta dacă am intenționa să luăm în considerare noile evoluții cu aceeași amploare ca și eseul precedent. Bibliografia enumerată inițial ar trebui completată cu sute de titluri. Aici pot doar să indice asupra căror puncte a fost revizuit acest eseu și ce noi probleme importante au apărut în dezbaterea în curs.

Relatarea mea despre termenul „baroc" și transferul său în literatură necesită corectări. Controversa din jurul originii termenului nu este nicidecum clarificată, dar se pare că schița istoriei timpurii a termenului este inexactă. Am acceptat derivarea termenului „baroc" din silogismul scolastic, susținut de Benedetto Croce. Această etimologie a fost întărită, cel puțin în Italia, de numeroase citări noi, în special de cercetările lui Carlo Calcatela .[246] Totuși, acum pare clar că originea antică a termenului portughez barroco (nu cea spaniolă), ca termen de bijutier pentru o perlă neregulată, prost formată , este corectă nu pentru substantivul italian, ci pentru adjectivul francez. Judecând după dovezile prezentate în eseurile lui Giovanni Getto, Otto Kurz, Giuliano Briganti și Bruno Migliorini, [247]trebuie să vorbim despre o confluență a acestor două cuvinte cu etimologii diferite. La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, adjectivul „barroco" era folosit pe scară largă ca echivalent al „straniu-grotesc", iar substantivul „barroco" s-a impus ca termen pentru a desemna „prostul gust" în arhitectură , inițial abia diferențiat de „gotic" sau „rococo". Descrierea mea a difuzării și transferului termenului din artele frumoase în literatură este în mare parte corectă, deși am trecut cu vederea un pasaj important din **Menschliches, Allzumenschliches* (1878)* a lui Nietzsche . Nietzsche recunoaște o fază barocă în arta postrenascentistă , pe care o concepe totuși ca un fenomen recurent în istorie, apărând întotdeauna în declinul marii arte ca o abatere către retorică și teatralitate. În alte contexte, Nietzsche a vorbit despre stilul baroc al ditirambului grecesc și despre faza barocă a elocvenței grecești. Heinrich Wölfflin rămâne figura centrală în transferul termenului în literatură, datorită lucrării sale intitulate * Renaissance *und Barock** (1888). Am subestimat, însă, numărul de exemple izolate de utilizare literară a termenului înainte de 1914. După cum a arătat Andreas Angyal, multe dintre ele provin din Imperiul Austro-Ungar, unde afecțiunea pentru arhitectura barocă și atitudinile spirituale ale Contrareformei erau încă vii. În 1893, un savant polonez, Edward Porebowicz, din Cracovia, a folosit cuvântul baroc pe pagina de titlu a monografiei sale despre poetul polonez din secolul al XVII-lea, Andrzej Morsztyn. Un capitol lung este dedicat „literaturii barocului austriac și renascentistului german" în cartea lui J.W. Nagi și Jakob Zeigler, *Deutsch-õsterreichische Uteratur-geschichte* (1899). Stilul este descris ca fiind „decorativ și simbolic" și îl consideră o expresie a Contrareformei care a supraviețuit în literatura austriacă până în perioadele ulterioare, cum ar fi dramele lui Franz Grillparzer și Ferdinand Raimund.8 Printre

246 „II problema del Barocco", în *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura Italiana,* Atillio Momigliano edit., 5 (Milano, 1949), 405-501.

247 Getto, „Controversa asupra Barocului", în *Literatură și critică de-a lungul timpului* (Milano, 1954), pp. 151-218; Kurz, „Baroc: Istoria unui cuvânt", *Lettere italiene ,* 12 (1960), 414-44; Briganti, „Baroc: Istoria cuvântului și averea critică a conceptului", în *Enciclopedia universală de artă,* 2 (1958), 546-59; Migliorini, „Etimologia și istoria termenului «baroc»", în *Manierism, Ba-*

maghiari și croați, există și alte exemple anterioare anului 1914. În Spania, exemplul izolat de „ baroc literar" din *Historia de las ideas estéticas* (1886) *a lui* Menéndez Pelayo este anterior chiar și [lui] Wölfflin.7 Din Italia, am trecut cu vederea o utilizare întâmplătoare a termenului de către Carducci în 1860 și un eseu de Enrico Nencioni intitulat „Barrochismo" (1894), care relatează modul—

rocco, Rococò, Conferința Internațională, Roma, 21-24 aprilie 1960 (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962), p. 39-49.

3. *Werke* (19 vol. Leipzig, 1903-19), 3, 76-8; 11, 105; 3. 72.
4. „Der Werdegang der internationalen Barockforschung", în *Forschungen und Fortschritte.* 28 (1954), 377-84.
5. *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku y poezji wristiej.* Rozprawy Akade- mii umiejetnosci, set 2, 6 (Krakovia, 1894) 225-317.
6. 1 (Viena, 1899), 652-817, în special 656. Rețineți că „die Barocke" este un nume feminin , în timp ce astăzi este comun numele masculin „der Barock".
7. 3 (Santander, 1947), 488, Menéndez Pelayo studiază un critic portughez din secolul al XVIII-lea, Luis Antonio de Verney, și recunoaște un anumit merit „în lupta sa împotriva barocului literar al secolului precedent, împotriva a ceea ce el numea *sexcentism".* Vezi Luis Monguió, „Contribuție la cronologia barocului și a stilului baroc în Spania", *PMLA,* 64 (1949), 1230. În introducerea la reeditarea eseului, D'Annunzio, destul de îndrăzneț, s-a referit la acesta ca făcând parte din „Del Barocco". [8] Cu toate acestea, argumentul de bază al istoriei mele este valid, în sensul că transferul termenului în literatură a avut loc în întregime în Germania la începutul anilor 1920 și că de acolo s-a răspândit în alte țări. Într-un eseu de Václav Cerny [diferitele motive pentru] acceptarea termenului în fiecare dintre celelalte țări sunt prezentate mai riguros decât în schița mea.

O afirmație, deși adevărată pentru 1945, nu mai este valabilă astăzi. Franța nu mai este „singura țară care a respins aproape complet adoptarea termenului". În Franța, și în limba franceză, a existat o adevărată bogăție de scrieri despre baroc și despre literatura barocă. Studiul domeniului de aplicare și al valorii termenului este la fel de viu ca întotdeauna și a fost urmărit cu mare conștiinciozitate de către - neobositul susținător al termenului, Helmut A. Hatzfeld, și de R.A. Sayce, Václav Cemy, Franco Simone , Marcel Raymund și alții. Redescoperirea lui Jean de Sponde, un poet de la sfârșitul secolului al XVI-lea, [de către englezul Alan Boase, retipărirea aproape uitatei cărți La Ceppède] și numeroasele antologii de poezie franceză care scot la lumină poezii puțin cunoscute din perioada dintre Ronsard și Malherbe au stabilit definitiv conștientizarea faptului că în Franța a existat o tradiție poetică rafinată, care nu era nici renascentistă, nici clasică și care poate fi cel mai bine descrisă ca

8. Carducci, într-un „discurs inaugural" rostit la Bologna, 22 noiembrie 1860, s-a referit la „Barocul scriitorilor secolului al XVII-lea" (Giosuè Carducci, *Opere, Edizio ne Nazionale,* 5 [Bologna, 1941], 520). Eseul lui Nencioni a apărut pentru prima dată în *Vita italiana nel seicento* (Milano, 1894), reimpreso în *Saggi critici di letteratura italiana. Preceduta da uno escritto di Gabriele d'Annunzio (* Florenta, 1898).

9- „Les origines européennes des études baroquistes", *Reçue de littérature com parée.* 24 (1950), 25-45.

10. *Der gegenwârtige Stand der romanistischen Barockforschung,* Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophische-historische Klasse: Sitzungsberichte (München, 1961), Heft 4, este cea mai recentă investigație a domnului Hatzfeld. Confróntese su „A critical Survey of the Recent Baroque Theories", *Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* 4 (1948), 1-35; „A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures", *Comparative Literature,* 1 (1949), 113-39; *Literatura prin artă* (New York, 1952); „Barocul din punctul de vedere al istoricului literar", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 14 (1955), 156-64;

„Italia, Spania și Franța în dezvoltarea literaturii baroc", în Lettere *Italiane* (1957), pag. 1-29; Profesorul Hatzfeld a compilat, de asemenea, adnotarea despre „ Baroc" în lucrarea lui David C. Cabeen și Jules Brody intitulată *A Critical Bibliography of French Literature,* 3, The Seventeenth Century, editură N. Edelman (Syracuse, 1961), 78-84. RA Sayce, „The use of the Term Baroque in French Literary History", *Comparative Literature.* 10 (1958), 246-53; Václav Cerny, „Le baroque et la littérature française" , *Critique,* 12 (1956), 517-33, 617-35; Franco Simone, „I contributi europei all'identità del baroque francese", *Comparative Literature,* 6 (1954), 1-25, și „For the definition of a French baroque", *Rivista di letteratura moderna,* 5 (1954), 165-92; Marcel Raymond, „Le Baroque littéraire français", en *Manierismo, Barocco, Rococò* (Roma, 1962), pp. 107-26. barocă. [248]Însă intențiile, în principal ale scriitorilor din afara Franței , de a extinde termenul baroc la clasicismul francez nu au fost acceptate în Franța, deși s-a stabilit, cel puțin, după părerea mea, supraviețuirea barocului în clasicism sau tradiția dintre baroc și elementele clásicos hasta siglo finals și hasta un clásico precum Racine. [249]În orice caz, o acceptare atât de largă a termenului în Franța, acum zece ani, părea de neconceput.

În Italia, studiul și interesul pentru baroc au crescut considerabil, iar atitudinea negativă a lui Croce a devenit neobișnuită . În special, opera lui Calcaterra, care a demonstrat supraviețuirea barocului în Arcadia și a apreciat arta senzuală și evocatoare a lui Marino, a întărit această schimbare de gust. O trăsătură distinctivă a interesului italian pentru baroc este convocarea a nu mai puțin de trei congrese dedicate studiului termenului și perioadei.[250]

În Spania și Germania, barocul este atât de complet stabilit ca termen general pentru secolul al XVIII-lea în ambele țări, încât se pot raporta foarte puține schimbări. Cu toate acestea, am impresia că, în Germania, entuziasmul inițial pentru perioada și gustul baroc , alimentat de expresionism, a scăzut oarecum, deși - cercetările și comentariile științifice l-au reînviat după război și înflorește la fel de viguros ca întotdeauna.[251]

În observațiile mele despre țările slave, nu am fost suficient informat despre utilizările individuale ale termenului în Rusia și despre încercările lui Dmitri Cyzevskyj de a descrie diferitele forme ale barocului în literaturile slave. [252]În ciuda

---

248 Confróntese, François Ruchon și Alan Boase, *Viața și opera lui Jean de Sponde* (Paris, 1949); Jean de Sponde, *Poezii* (Geneva, 1949); François Ruchon, *Eseu despre viața și opera lui Jean de la Ceppéde* (Geneva, 1953). Opere de umanism și renaștere N J 8. Vezi Alan Boase, „Poeți în engleză și franceză ai perioadei baroce" *Humanities Review,* Sect. 55 56 (1949), 155-84.

249 Hatzfeld și Spitzer. Vezi însă și, în continuare, lucrarea lui Philip Butler, Buffum, *Clasicism și baroc în opera lui Racine* (Paris, 1959).

250 Carlo Calcaterra (vezi și nota 1), *Il Parnasse in Rivolta* (Milano, 1940, ed. Ezio Raimondi, Bologna, 1961); *Barocul în Arcadia și alte scrieri despre secolul al XVIII-lea* (Bologna, 1950); *Retorică și baroc. Lucrările celui de-al 11-lea Congres Internațional de Studii Umanistice* (Veneția, 1954, Roma, 1955); Critică stilistică și barocul literar. Lucrările celui de-al doilea Congres Internațional de Studii Italiene, ed. Ettore Caccia (Florența, 1957). *Manierism, baroc, rococo* (Roma, 1962).

251 Sobre España, vezi Oreste Macri, *La historiografía del barroco literario es pañol* (Bogotá, 1961); de asemenea „Istoriografia barocului literar spaniol ", în *Manierism, Baroc, Rococo,* pag. 149-98. Referitor la ancheta germană, vezi Erik Lunding, „Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschun", în *Orbis Litterarum,* 8 (1950), 27-91. Curt von Faber du Faur, *Literatura baroc germană* (New Haven, 1958), este mult mai mult decât un catalog al colecției Bibliotecii Universității Yale; Leonel lo Vincenti, „Barocul în țările germanofone și în Olanda", în *Ma nierismo, Barocco, Rococò,* pp. 201-15.

252 Véase Dmitri Cyzevskyj, *Schiță a literaturii slave comparate* (Boston,

unor cercetări istorice solide și a unei examinări bine documentate în limba germană realizate de un savant maghiar , [14] trebuie să vorbim mai degrabă despre o regresie și o contracție în utilizarea termenului din 1945 încoace în țările slave. Astăzi, problema este aproape complet ignorată în Rusia, în timp ce în Polonia și Cehoslovacia, barocul este inevitabil identificat cu Contrareforma și , în consecință, privit cu rea-voință de către o politică literară oficială care promovează realismul și raționalismul.17

În plus, speranța pe care am exprimat-o cu privire la utilitatea termenului pentru studiile literare în Anglia nu s-a împlinit. Nu este vorba despre faptul că termenul nu este folosit mult mai frecvent decât acum două decenii, ci mai degrabă despre faptul că importanța sa pentru unificarea literaturii engleze din secolul al XVII-lea nu a fost recunoscută pe scară largă. Acest lucru se datorează accentului pus pe continuitatea de la Donne la Dryden, afinității sale cu tendințe continentale similare și analogiei sale cu progresul artelor frumoase. În studiile literare engleze, termenul „baroc" este folosit în tot felul de contexte, dar este de obicei limitat în mod arbitrar la câțiva autori. Astfel, Tucker Brooke folosește „gloria barocă " ca etichetă pentru proza lui Donne, Thomas Browne, Jeremy Taylor și James Howell. [18] Douglas Bush numește *Victoria și triumful lui Hristos de Giles Fletcher* „cel mai mare monument al poeziei devoționale baroce", dar în alte părți insistă că Crashaw este „singura întruchipare engleză remarcabilă a «sensibilității baroce»". Pentru el, cea mai simplă definiție a barocului este „poezie precum cea a lui Crashaw". [1] * În mod similar, David Daiches, în lucrarea sa *„Istoria critică a literaturii engleze* " (1960), se referă doar la Giles Fletcher, la traducerea lui Du Bartas făcută de Sylvester și la Crashaw ca fiind „baroc". [20] În lucrările lui M.M. Mahood și Wylie Sypher, termenul „baroc" este folosit în principal pentru Milton, [21] dar, în general, termenul „metafizic" a fost menținut

1952), y "Die Slavistische Barockforschung", în *Die Welt der Slawen,* 1 . ■ • (1956), 293-307, 431-45. Confróntese a Angyal, „Das Problem des slawis-
„chen Barocks", în *Wissenschaft diche Zeitschrift der Ernst Moritz Amdt Uni versità! Greifswald, 6* (1956-57), 67-77.

16. Andreas Angyal, *Lumea barocă slavă* (Leipzig, 1961); confruntat cu *epoca barocă în Ungaria* (Budapesta, 1947).
17. Vezi comentariul din articolul lui Angyal citat în Nota 15 și tratarea neverosimilă și derutantă a barocului ceh în *Dejiny cesie literatury,* editată de Jan Mukarovsky, 1 (Praga, 1959), o istorie monumentală a literaturii cehe publicată de Academia Cehă.
18. În *Istoria literară a Angliei* (New York, 1948), editată de Albert C. Baugh, pp. 613-23, 627, 644.
19. *Literatura engleză la începutul secolului al XVII-lea* (Oxford, 1945), pp. 86, 140-41, 362.
20. New York, 1960, pp. 354, 356, 372-73.
21. M.M. Mahood, *Poetry and Humanism* (New Haven, 1950), vezi în special capitolul „Milton: The Baroque Artist" și pp. 132 și următoarele; Sypher, *For Stages of Renaissance Style* (Garden City, NY, 1955). Două studii moderat sceptice despre baroc în Anglia sunt: Rudolf Stamm, „Englischer Literaturbarock?", în *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (Berna , 1956), pp. 383-412, și Mario Praz, „Il Barocco in Inghilterra", în *Manierismo , Barocco, Rococò,* pp. 129-46. Aplicarea sa a fost extinsă la poezia continentală de către Odette de Mourgues și Frank J. Warnke. [253]Astfel, „situația termenului baroc în diferite țări este aproape aceeași cu cea descrisă în secțiunea a doua a eseului precedent, deși rezistența împotriva acestuia a slăbit considerabil în Franța."

253 Odette de Mourgues, *Poezie metafizică, barocă și prețioasă* (Oxford, 1953); Frank J. Wamke, *Poezie metafizică europeană* (New Haven, 1961).

În majoritatea celorlalte privințe, eseul nu necesită corecții. Încercările de a face din Baroc un tip recurent de-a lungul istoriei sunt supuse aceloraşi obiecții. Utilizarea peiorativă a termenului , de care se agață Croce, pare să dispară, la fel ca și entuziasmul nediscriminatoriu al unor cercetători și critici germani . Încercările de a defini Barocul au proliferat, dar nu pot fi convingătoare atâta timp cât revin la descrieri în termeni de simplu artificiu și atâta timp cât limitează Barocul la spiritul Contrareformei sau la influența Spaniei. Helmut A. Hatzfeld a reafirmat această idee [254]în combinație cu numeroase considerații stilistice și ideologice, dar, în opinia mea, este infirmată de existența unui Baroc protestant distinct, care a apărut independent de influența hispanică. Propuneri ingenioase, precum cele ale lui Willi Fleming, care face din fugă principiul compozițional al Barocului, sau cele ale lui G.J. Geers pentru reducerea Barocului la „o expresie a fricii inconștiente și iraționale de libertate", [255]rămân *perspective idiosincratice* .

Mult mai promițătoare sunt încercările de a aborda problema barocului prin studiul istoriei teoriilor poetice. Joseph A. Mazzeo [256]a descris poetica barocă a reciprocității , urmând în principal surse italiene. El a criticat legătura dintre fantezia barocă și simbolism și, în consecință, jocul intelectual , în special așa cum este practicat de Mario Praz, exagerând, în opinia mea, incompatibilitatea celor două teorii. Austin Warren, în lucrarea sa despre Crashaw, susține că nu există nicio contradicție între influența simbolismului (oricât de limitată ar fi) și conceptul mai general al unei poetici a reciprocității. Am citat textul lui Warren , care, fără îndoială, subliniază ceva evident comun barocului în întreaga Europă . Folosind texte și premise diferite, Guido Morpurgo Tagliabue a încercat să înțeleagă barocul în cadrul tradiției interpretării retoricii aristotelice din secolul al XVII-lea.20 Barocul este o combinație de dialectică și retorică și duce la o cultură eminamente socială. Barocul nu manifestă angoasa epocii, ci mai degrabă liniștea și împlinirea acesteia. Perspectiva italiană și dependența de teorie mai degrabă decât de opere de artă concrete ascund contradicțiile și diviziunile perioadei și nu facilitează o analiză adevărată a stilului.

În general, cele mai recente încercări de a defini barocul combină criterii stilistice și ideologice. Se depun eforturi mari pentru a evita erorile unui transfer mecanic al categoriilor lui Wölfflin în literatură și pentru a studia stilul concret în raport cu texte specifice. Pot fi menționate doar câteva exemple. Imbrie Buffum, în

254 Vezi nota nr. 10. Fritz Strich, „Barocul european", în *The Poets and the Times* (Berna, 1947), p. 71-131, își expune ideea fără a face referire la Hatzfeld. Într-un alt articol, „The Translation of Baroque Concepts of Depicting Art onto Dichtung", în *The Art Forms of the Baroque Age,* editat de R. Stamm. (Berna, 1956), p. 243-65 (retipărit ca „Der literarische Barock" în *Kunst und Leben* [Berna, 1960], pp. 42-58), Strich aba pune accentul pe Spania și își apără transferul primitiv al principiilor lui Wolfflin din istoria artei în literatură.

255 Willi Fleming, „The Fugue as an Epochal Compositional Principle of the German Baroque", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* 32 (1958), 483-515; G.J. Geers, „Towards the Solution of the Baroque Problem", *Neophilologus,* 44 (1960), 299-307.

256 **„O** critică a unor teorii moderne ale poeziei metafizice", *Modern Philology,* 50 (1952-53), 88-96, și „Poezia metafizică și poetica corespondențelor", *Journal of the History of Ideas,* 14 (1953), 221-34.

două volume despre literatura franceză,[257] [258]El analizează textele cu mare atenție și folosind criterii pur empirice, cum ar fi utilizarea culorii roșii sau descrierea divinității de către d'Aubigné în termeni de lumină radiantă, pentru a ajunge la concluzii familiare despre metamorfoză, încarnare, fantezie și așa mai departe. Barocul lui Buffum este optimist, creștin, didactic și îl include chiar pe Montaigne . Marcel Raymond și discipolul său, Jean Rousset, îl folosesc pe Wölfflin ca punct de plecare. Rousset a inventat o nouă dihotomie: cea a lui Circe și Păun, principiul metamorfozei și principiul ostentației și a ilustrat-o cu numeroase texte puțin cunoscute din drame și poezii franceze.[259]

O poziție diferită este cea adoptată de Lowry Nelson în lucrarea sa *Baroque Lyric Poetry* (1961). El caută să scape de preocuparea tradițională pentru metafore și imagini fanteziste și arată, foarte concret și prin analiza unor texte specifice, cum ar fi „Oda Nașterii Domnului" și „Lycidas" de Milton și *Polifem de Góngora* , cum acești poeți gestionează în mod paradoxal timpul și timpurile verbale și cum realizează ceea ce el numește „dramaticitate": adică, cum profită de o situație retorică, rolul unui orator, vorbind unui public într-un context specific. [260]Deși studiul lui Nelson se limitează la câțiva autori majori și poezii importante, este orientat în direcția corectă: fără speculații excesiv de elevate și bombastice, acesta reduce decalajul dintre studiul stilistic și înțelegerea atitudinilor mentale în schimbare în climatul intelectual al vremii.

Poate cea mai răspândită caracteristică a studiilor baroce din ultimii ani a fost încercarea fie de a înlocui complet termenul, fie de a-l fragmenta în mai multe componente care fie se succed cronologic, fie sunt concepute ca coexistând. E.R. Curtius a sugerat [că] barocul ar trebui înlocuit cu termenul „manierism ". Discipolul său, Gustav René Hocke, a scris două volume despre manierism, în care adună o masă impresionantă de materiale și observații despre toate artele și literaturile pentru a documenta persistența straniului și a grotescului, de la Antichitate la suprarealism și dadaism. Deși accentul se pune pe secolul al XVII-lea și este abordat aproape [fiecare] subiect imaginabil, domnul Hocke reușește doar să creeze impresia că literatura și arta sunt un labirint, deoarece tot ce este neregulat, abstrus, absurd, fantastic și misterios cade în sacul său minunat. Dar nu face niciun progres în ceea ce privește problema definiției. Cu mai mult profit, Wyllie Sypher a conceput manierismul ca a doua dintre *cele Patru etape ale stilului renascentist* (1955). În strânsă analogie cu evoluția picturii italiene, Sypher interpretează istoria poeziei engleze ca o secvență a Renașterii, în care îl include pe Spenser; manierismul (Shakespeare și Donne); barocul, reprezentat în principal de *Paradisul pierdut;* și barocul târziu, exemplificat de Dryden și Racine. Sypher își realizează caracterizările strălucit și sensibil, dar metoda sa de a stabili analogiile este adesea riscantă și voită, iar presupusele faze ale stilului sunt impuse cu o mentalitate pozitivistă derutantă și schematică; „Lycidas", distinge el, este manierist, baroc *Paradisul pierdut* și baroc târziu *Paradisul recâștigat* . Există un „temperament manierist", chiar și un

---

257 „Aristotelismo e barocco", în *Retorica e barocco* (Roma, 1955), pag. 119-95.

258 *Tragicul de Agrippa D'Aubigné. Un studiu al stilului baroc în poezie* (New Haven, 1951); *Studii asupra barocului de la Montaigne la Rotrou* (New Haven, 1957).

259 Marcel Raymond, *Baroc și Renaștere poetică* (Paris, 1955); Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France* (Paris, 1953).

260 New Haven, 1961, în special pag. 153 și următoarele.

„Dumnezeu manierist", o „conştiinţă manieristă", un „ simţ manierist al pedepsei" etc.: pe scurt, cartea cade în toate capcanele *Geitesgeschichte -ului german* . Dificultăţile sale rezultă din deconectarea dintre pictura italiană a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea şi problemele concrete ale poeziei engleze din ultimul secol.

Un efort diferit de a ordona încrengatura terminologiei este cel întreprins de Odette de Mourgues în lucrarea sa *Poezie metafizică, barocă şi preţioasă.* În timp ce Sypher este capricios şi metaforic, *Madame* de Mourgues este impregnată de distincţii logice clare. Pentru ea, poezia lui Scève din secolul al XVI-lea este metafizică, cea a lui La Ceppéde, cea a lui Jean de Sponde etc., o poezie a raţionamentului paradoxal, în timp ce

30. *Europãische Literalur und lateinisches Mittelalter* (Berna, 1948), p. 273 urm.
31. *Die Welt alt Labirint. Manier und Manie in der europüischen Kunst* (Hamburg, 1957); Manierismus in der Literatur, *Sprahalchemie und esoterische Kombinationskunst* (Hamburg, 1959). Despre manierism, vezi George Weise, „Manierismo e letteratura", în *Rirista di letterature moderne,* NS 2, 11 (1960), 5-52, şi „Storia del termine 'manierismo", în *Manierismo, Barocco, Rococò,* pp. 27-38. Compară Ezio Raimondi, „Per la nozione di manierismo letterario", *ibid.,* pp. 57-79.
32. *Patru etape ale stilului renascentist,* de exemplu, paginile 17, 105, 131, 132, 134, 138, 162 etc.

Poezia barocă este mai degrabă o „distorsiune a universului prin sensibilitate", interesată de mistic, morbid, macabru, cosmic , apocaliptic şi absurd. Poezia preţioasă este o poezie de satiră socială îndreptată către un grup specific. *Madame* De Mourgues studiază, în primul rând, poezia franceză, dar o corelează constant cu poezia engleză, ceea ce face ca barocul să apară ca un termen de dezaprobare limitat, în practică, la Crashaw. [33] Barocul a fost redus la o tendinţă minoră şi discreditată a perioadei. În lucrarea lui Frank J. Wamke , *Poezie metafizică europeană,* O - antologie de poezii bine traduse, cu o introducere amplă, termenul „metafizic" este extins în mod similar pentru a include o mare parte din poezia continentală, dar, spre deosebire de *Madame* de Mourgues, Warnke consideră barocul ca fiind stilul generic al cărui „metafizic" este o variaţie sau o subspecie. [34]

Într-un studiu bine documentat despre **Poezia meditaţiei*, Louis L. Martz* a sugerat un termen alternativ: „tradiţia meditativă", care rupe termenii obişnuiţi pentru acest stil, subliniind tehnica meditaţiei, derivată de la Sfântul Ignaţiu, ca model structural pentru poezia numită în mod obişnuit „metafizică" în Anglia. Acest termen, la fel ca „metafizică" sau „preţiozitate", se extinde până în zilele noastre: Hopkins şi Yeats au compus poezii meditative. [Fără îndoială] , se pot inventa noi terminologii: acestea vor fi justificate dacă îşi îndeplinesc scopul de a fi instrumente de înţelegere, de „idei reglatoare" pentru concepţia noastră asupra procesului istoric.

Mi se pare că nu există nicio contradicţie între recunoaşterea arbitrarului inevitabil şi a conotaţiilor multiple ale unui termen şi apărarea, chiar recomandarea, utilizării sale. Un comentator a considerat concluzia la care am ajuns în eseul meu „uimitoare" şi chiar „comică " , [34] dar tot mi se pare că recomandă termenul, cu condiţia să fie recunoscute toate dificultăţile sale şi abundenţa tot mai mare de semnificaţii. Termenul ridică problema periodizării, a analogiilor dintre arte; este singurul termen pentru stilul predominant între Renaştere şi Clasicism care este - suficient de general pentru a înlocui termenii locali ai şcolilor individuale; şi sugerează unitatea unei perioade literare şi artistice în Occident. Studiul Barocului a contribuit imens la înţelegerea unei epoci şi a unei forme de artă care au fost mult

timp ignorate, denigrate sau interpretate greșit. Acest lucru singur este o justificare suficientă pentru utilizarea sa continuă.

---

33. *Baroc metafizic și poezie prețioasă,* confruntând paginile 66-75, 77. În special paginile 4 și ss.
34. New Haven, 1954.
35. Bernard C. Heil, „Semnificațiile „Baroc", *Revista de Estetică și Artă criticii",* 19 (1961),
36.

CONCEPTUL DE ROMANTICISM ÎN ISTORIA LITERARĂ

ei

TERMENUL „ROMANTIC" ȘI DERIVATELE SĂU

Termenii „romantism" și „romantic" au fost mult timp contestați. În cunoscutul său eseu „Despre discriminarea romantismelor", Arthur O. Lovejoy a susținut într-un mod impresionant că „cuvântul «romantic» a ajuns să însemne atât de multe lucruri încât, în sine, nu înseamnă nimic. A încetat să mai funcționeze ca un semn verbal " . Lovejoy a propus să remedieze acest „scandal al istoriei și criticii literare" demonstrând că „«romantismul» unei țări poate avea puțin în comun cu cel al alteia și că există, de fapt, o pluralitate de romantisme, posibil cu cadre conceptuale foarte diferite ". El recunoaște că „poate exista un numitor comun pentru toate; dar, dacă este așa, acesta nu a fost niciodată demonstrat clar". [261]Mai mult, potrivit lui Lovejoy, „ideile romantice erau în mare parte eterogene , - independente din punct de vedere logic și uneori în esență antitetice unele față de altele în implicațiile lor".[262]

Din câte știu eu, această provocare nu a fost niciodată acceptată de cei care încă consideră acești termeni utili și continuă să vorbească despre o mișcare romantică europeană unificată. Deși Lovejoyman are rezerve și face unele concesii față de punctul de vedere mai vechi, impresia pare răspândită că teza sa a prins rădăcini fără dificultate, în special în rândul cercetătorilor nord-americani. Îmi propun să demonstrez că nu există nicio bază pentru acest nominalism extrem, că principalele mișcări romantice constituie o unitate de teorii, filozofii și stiluri și că acestea, la rândul lor, constituie un grup coerent de idei, fiecare dintre ele implicându-le pe celelalte.

În altă parte, am încercat o apărare teoretică a utilizării și funcției termenilor de epocă. Am concluzionat că aceștia ar trebui concepuți nu ca etichete lingvistice arbitrare sau entități metafizice , ci ca denumiri pentru sistemele de norme care caracterizează literatura la un moment dat al procesului istoric. Termenul „norme" este un termen convenabil pentru convenții, teme, filozofii, stiluri și altele asemenea, în timp ce cuvântul „dominație" semnifică predominanța unui set de norme asupra

261 *PMLA, 29* (1924), 229-53; retipărit în *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pag. 228-53, vezi în special pag. 232, 234, 235, 236.

262 „Semnificația romantismului pentru istoricul ideilor", *Journal of the History of Ideas,* 2 (1941), 261.

unui alt set în trecut. Termenul „dominație” nu ar trebui conceput statistic: este pe deplin posibil să ne reprezentăm mental o situație în care normele mai vechi încă predominau ca număr, în timp ce noi convenții erau create sau utilizate de către cei mai importanți autori din punct de vedere artistic. Prin urmare, pare imposibil să se evite problema critică a evaluării în istoria literară . Teoriile, termenii și sloganurile literare ale unei perioade nu trebuie să aibă forță prescriptivă pentru istoricul literar modern. Suntem justificați să vorbim despre „Renaștere” și „Baroc”, chiar dacă ambii termeni au fost introduși la secole după evenimentele pe care le descriu. Mai mult, istoria criticii literare , termenii și sloganurile sale, oferă indicii importante pentru istoricul modern, deoarece dezvăluie gradul de conștiință de sine al artiștilor înșiși și este posibil să fi influențat profund practica creației literare. Însă aceasta este o chestiune care trebuie decisă de la caz la caz, deoarece au existat perioade de foarte puțină conștiință de sine și perioade în care conștientizarea teoretică a rămas mult în urma practicii sau chiar s-a ciocnit cu aceasta.

În cazul romantismului, chestiunea terminologiei, a diseminării și stabilirii acesteia este deosebit de complicată, deoarece este contemporană, sau aproape contemporană, cu fenomenele pe care le descrie. Adoptarea termenilor dezvăluie o conștientizare a faptului că au avut loc anumite schimbări . Dar această conștientizare ar fi putut exista fără acești termeni sau acești termeni ar fi putut fi introduși înainte ca schimbările propriu-zise să fi avut loc, pur și simplu ca un program, ca manifestarea unei dorințe, ca o incitare la schimbare. Situația diferă de la o țară la alta; dar, desigur, faptul că fenomenele la care se referă termenii prezintă diferențe substanțiale nu este, în sine, un argument.

3. Cf. „Perioade și mișcări în istoria literară”, *Anuarul Institutului Englez,* 1940 (New York, 1941), pp. 73-93, și *Teoria literaturii,* în colaborare cu Austin Warren (New York, 1949), în special paginile 274 și următoarele.

Istoria semantică a termenului „romantic” a fost studiată exhaustiv în stadiile sale incipiente în Franța, Anglia și Germania, iar în stadiile sale ulterioare în Germania.[263] [264]Din păcate, i s-a acordat puțină atenție în alte țări și, chiar și acolo unde materialele sunt abundente, este încă dificil de stabilit când și care opere literare au fost desemnate pentru prima dată drept „romantice”; când a fost introdus contrastul dintre „romantic” și „clasic”; când un scriitor al perioadei s-a autointitulat pentru prima dată „romantic”; când a fost adoptat pentru prima dată termenul

263 „'Romantique'—sees analogs et équivalents” de Fernand Baldensperger, *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature,* 14 (1937), 13–105, este cea mai cuprinzătoare listă. Din păcate, nu oferă nicio interpretare și merge doar până în 1810. „ *Geschichte des Begriffs «Romantisch» in Deutschland de Richard Ullmann și Helene Gotthard* (Berlin, 1927), *Germanische* Studien, 50, este cea mai valoroasă și prezintă perioada de până la anii 1830, dar ordinea este confuză și confuză. Lucrarea lui Logan P. Smith, **Pour Words, Romantic, Originality, Creative, Genius,* Society for Pure English*, tratatul nr. 17 (Londra, 1924), retipărită în * *Words and Idioms** (Boston, 1925), este încă singurul eseu despre progresul limbii engleze și, în raport cu acest scop, valoroasă; comentariile cu privire la vicisitudinile ulterioare din Germania sunt prost înțelese. Cartea lui Gula Apollonio, * *Romantico- Storia e Fortuna di una parola** (Florenta, 1958), se limitează la Italia.

264 Jean Chapelain vorbește despre „epoea romanică, un gen de poezie fără artă” în 1667. În 1669, el contrastează „poezia romanică” cu „poezia eroică”. René Rapin se referă la „poezia romanică a lui Pulci, Boyardo și Arioste” în 1673. Thomas Rymer traduce aceasta ca „ poezia romanică a lui Pulci, Boyardo și Ariosto” un an mai târziu. Baldensperger, *ibid.,* p. 22, 24, 26.

„romantism” într-o țară etc. Se pot face unele încercări, oricât de imperfecte în detalii, de a organiza această istorie la scară internațională și de a răspunde la unele dintre aceste întrebări.

În acest eseu, nu ne interesează originile termenului „romantic”, care dezvăluie o gamă largă de utilizări, de la „baladă”, „extravagant”, „absurd” și așa mai departe, până la „pitoresc”. Dacă ne limităm la istoria termenului așa cum este folosit în critica și istoria literară, nu vom avea dificultăți în a-i determina contururile principale. Termenul „poezie romantică” a fost folosit pentru prima dată de Ariosto și Tasso și de romanele medievale care și-au derivat temele și structura din el. Apare, în acest sens, în Franța în 1669; în Anglia în 1674; și, într-adevăr, Thomas Wharton credea că acesta este sensul său atunci când a scris disertația sa introductivă la *Istoria poeziei engleze* (1774), intitulată „Originea ficțiunii romantice în Europa”. În scrierile lui Warton și ale unora dintre contemporanii săi, există un contrast implicit între această literatură „romantică” , atât medievală, cât și renascentistă, și întreaga tradiție a artei literare care își are originea în Antichitatea Clasică. Compoziția și „engranaje ” (arta scrisului) la Ariosto, Tasso și Spenser sunt apărate împotriva acuzațiilor criticii neoclasice cu argumente extrase de la apărătorii renascentiști ai lui Ariosto și Tasso și ai romanțelor medievale, de către neoclasicișți excelenți precum Jean Chapelain.[265] [266] [267]Se încearcă justificarea gustului special pentru o astfel de ficțiune „romantică” și a respingerii normelor și regulilor clasice, chiar dacă acestea nu sunt impuse altor genuri. Dihotomia implicită are analogii clare în alte contraste comune secolului al XVIII-lea: între antici și moderni, între poezia artificială și cea populară, poezia „naturală” a lui Shakespeare, neconstrânsă de reguli, și tragedia franceză clasică. O juxtapunere clară a „goticului” și a „clasicului” apare la Hurd și Warton. Hurd spune despre Tasso că acesta „oscilează între gotic și clasic” și că *Regina Zânelor* este „o poezie gotică și nu una clasică”. Warton numește *Divina Comedie a lui Dante* un „amestec minunat de stil clasic și romantic”. [7] Este posibil ca acești doi termeni celebri să fie reuniți aici pentru prima dată, dar probabil că Warton a vrut să spună ceva mai mult decât utilizarea de către Dante atât a mitologiei clasice, cât și a motivelor cavalerești.

Această utilizare a termenului „romantic” a pătruns în Germania. În 1766, Gerstenberg a criticat lucrările lui Wharton, * *Observațiile despre Regina Zânelor** , considerându -le prea neoclasice, iar Herder s-a bazat pe erudiția, informațiile și terminologia lui Wharton și a contemporanilor săi englezi. Uneori, el a făcut distincție între gustul cavaleresc „romantic” și „gotic” nordic, dar, în majoritatea cazurilor, a folosit cuvintele „gotic” și „romantic” interschimbabil. El observă că, încă din 1766, „gustul italian, geitslich, frommer, romantischer Geschmack” (gustul italian, gaitish, frommer, romantic) a apărut din amestecul dintre religia creștină și cavalerism . Această utilizare a invadat apoi primele manuale de istorie generală a

265 În ceea ce privește contextul argumentelor lui Warton și Hurd, vezi critica lui Odell Shepard la adresa operei Clarissei Rinaker, *Thomas Warton,* în *JEGP,* 16 (1917), 153; și Victor M. Hamm, „A Seventeenth Century Source for Hurd's *Leiters on Chivalry and Romance”, PMLA,* 52 (1937), 820.

266 Exemple preluate din LP Smith, *ibid.* despre Dante din lucrarea lui Warton, *Istoria poeziei engleze,* 3 (Londra, 1781), 241.

267 De Herder, *W'erke,* editat de Bernhard Suphan (Berlin, 1899), 32, 30. Alte exemple în Ullmann-Gotthard.

literaturii în *Literargeschichte* (1799) de Eichhorn și în primele volume ale lucrării monumentale a lui Friedrich Bouterwek , dedicată literaturii italiene și spaniole, intitulată *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (1801-1805). În această ultimă lucrare, termenul „romantisch" este folosit în toate formele sale: stil, obiceiuri , personaje, poezie - toate sunt numite „romantisch". Uneori, Bouterwek folosește termenul „altromantisch" pentru a se referi la Evul Mediu și „neuromantisch" pentru a se referi la ceea ce am numi Renaștere . Această utilizare este identică cu cea a lui Warton, cu excepția faptului că domeniul său de aplicare s-a extins din ce în ce mai mult: nu numai literatura medievală, Ariosto și Tasso, ci și Shakespeare, Cervantes și Calderón sunt numiți „romantici". Termenul se referă pur și simplu la toată poezia scrisă conform unei tradiții diferite de cea a Antichității Clasice. Această concepție istorică largă a fost ulterior combinată cu un nou sens: cel tipologic , care se bazează pe o elaborare a contrastului dintre „clasic" și „romantic" și care se datorează fraților Schlegel. Goethe, într-o conversație cu Eckermann în 1830, a spus că Schiller a inventat distincția dintre „naiv și sentimental" și că Schlegel au redenumit-o pur și simplu „clasic și romantic". [268]În această perioadă, Goethe devenise din ce în ce mai opus evoluțiilor literare recente din Franța și Germania, formulând chiar următorul contrast: „Klassich ist das Gesunde, romantisch das Kranke" (Sănătatea este clasică, boala este romantică). [269]Nu-i plăceau pe Schlegel din motive personale și ideologice. Dar declarația sa nu aparține, de fapt, istoriei adevărate. Evident, opera lui Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung (Despre poezia naivă și sentimentală),* a constituit o expunere a unei tipologii stilistice care a influențat trecerea lui Schlegel de la elenismul său timpuriu la modernism. Însă [270]diferențierea lui Schiller nu este identică cu cea a lui Schlegel, așa cum reiese din simplul fapt că Shakespeare este „naiv" pentru Schiller și „romantic " pentru Schlegel.

Este de înțeles că s-a acordat multă atenție utilizării exacte a acestor termeni de către familia Schlegel. [271]Dar dacă luăm în considerare istoria cuvântului „romantic" dintr-o perspectivă europeană largă, multe dintre aceste utilizări trebuie considerate pur idiosincratice, deoarece nu au avut nicio influență asupra istoriei ulterioare a termenului și nici măcar nu au determinat cea mai influentă propoziție formulată de însuși August Wilhelm Schlegel în *Prelegerile* sale *despre arta dramatică și literatura (* 1809-11), care au fost numite pe bună dreptate „Mesajul romantismului german către Europa". [272]Termenii „Romantik" și „Romantiker", ca substantive, au fost aparent invenția lui Novalis, în 1798-99. Dar, pentru Novalis, „Romantiker" este scriitorul de romanțe și povești vrăjitoare de felul său aparte; „Romantik" este sinonim cu „Romankunst" în acest sens. [273]De asemenea, celebrul

268 Goethe către Eckermann, 21 martie 1830.

269 Goethe, *Werke, Jubiläumsausgabe,* 38, 283.

270 Cea mai bună analiză se găsește în A. O. Lovejoy, „Schiller and the Genesis of German Romanticism", *MLN,* 35 (1920), 1-10, 136-46; retipărită în *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 207-27.

271 Vezi A. O. Lovejoy, „Semnificația «romantismului» în romantismul german timpuriu ", *MLN,* 31 (1916), 385-96 și 32 (1917), 65-77; retipărit, *Eseuri,* pp. 183-206.

272 Josef Kõrner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburg, 1929), o schiță a recepției pe care prelegerile lui Schlegel au primit-o în afara Germaniei.

273 Confróntense, „Romanticismul studiază viața așa cum pictorul, muzicianul și mecanicul studiază culorile, tonul și puterea", *Scrieri,* ed. Samuel-Kluckhohn, 3, 263; „Romanticismul", 3, 74-75, 88. Aceste pasaje datează din 1798-99, dar doar prima ediție a

fragment nr. 116 din *Athonaeum* (1798) al lui Friedrich Schlegel, care definește „poezia romantică" drept „Universalpoesie progresivă", o leagă de ideea unui roman romantic similar. Cu toate acestea, termenul și-a recăpătat sensul istoric concret în volumul ulterior intitulat „Gesprach über die Poesie" (1800): în el, Shakespeare este caracterizat ca punând bazele dramei romantice, iar elementul romantic se regăsește și în Cervantes, în poezia italiană, „în epoca cavalerismului, în dragoste, în poveștile cu vrăjitoare, din care derivă lucrul și cuvântul ". La acea vreme, Friedrich Schlegel nu-și considera propria epocă romantică, deoarece indică romanele lui Jean Paul drept „singurul produs romantic al unei epoci antiromantice". De asemenea, el folosește termenul într-un mod foarte nedefinit și extravagant ca element al întregii poezii și susține că toată poezia trebuie să fie romantică.[274]

Însă descrierile și declarațiile care au avut cu adevărat un impact, atât în Germania, cât și în străinătate, au fost cele ale fratelui mai mare Schlegel, August Wilhelm. În prelegerile sale despre estetică, ținute la Jena în 1798, distincția dintre clasic și romantic nu este încă stabilită explicit. Cu toate acestea, ea este implicită în examinarea sa extinsă a genurilor moderne, care include romanul romantic și culminează cu *Don Quijote,* „capodoperă perfectă a celei mai pure arte romantice", în drama romantică a lui Shakespeare, Calderón și Goethe și în poezia romantică populară a romanelor spaniole și a baladelor scoțiene.[275]

În prelegerile sale de la Berlin, ținute între 1801 și 1804, deși publicate neapărat în 1884, [276]Schlegel a formulat contrastul dintre clasicism și romanticism ca fiind cel dintre poezia Antichității și poezia modernă, asociind romanticismul cu cel progresist și creștin. El a schițat o istorie a literaturii romantice care începe cu un studiu al mitologiei medievale și se termină cu o critică a poeziei italiene despre ceea ce am numi astăzi Renașterea. El îi descrie pe Dante, Petrarca și Boccaccio ca fondatori ai literaturii romantice moderne , deși, desigur, știa că aceștia admirau Antichitatea. Însă Schlegel a susținut că forma și expresia lor nu erau în întregime clasice. Nu aspirau să păstreze formele Antichității în ceea ce privește structura și compoziția. Termenul „romantic" cuprinde poeme epice germane precum *Nibelungenlied,* ciclul arturian, romanțele lui Carol cel Mare și literatura spaniolă de la El *Cid* la *Don Quijote.* Prelegerile au fost foarte frecventate; în consecință, ideile lui Schlegel au apărut în scrierile altor autori care le-au adoptat cu acea ocazie. Schlegel a publicat părți din prelegeri în lucrarea sa *Spanisches Theater* (1803). Acest contrast este detaliat în prelegerile nepublicate ale lui Schelling despre *Filosofia artei* (1802-1803), în [277]*Vorschule der Aesthetik (1804)* de Jean Paul și în *System der Kunstlehre* (1805) de Friedrich Ast. [278]Dar cea mai importantă formulare

---

apărut într-o ediție din 1802 a *scrierilor* lui Novalis, editată de F. Schlegel și L. Tieck, 2, 311.

274 Reimpreso en los *writings of youngness* de Friedrich Schlegel, J. Minor edit., 2. 220-21, 365-372.

275 *Prelegeri de teoria artei filosofice,* ed. W. A. Wiinsche (Leipzig, 1911), pag. 214, 217, *221.*

276 *Vorlesungen über schône Literatur und Kunst,* J. Minor edit. (3 vol. Heil bronn, 1884); vezi în special 1, 22.

277 Tipărit doar în *Sämmtliche Werke,* secțiunea 1, 5 (Stuttgart, 1859). Schelling citise manuscrisul prelegerilor lui Schlegel de la Berlin.

278 Ast a participat la prelegerile lui A.W. Schlegel la Jena în 1798. Transcrierea sa, foarte imperfectă, a fost publicată în 1811. Vezi nota nr. 16.

a fost cea a *Prelegerilor lui A.W. Schlegel* , ținute la Viena în 1808-1807 și publicate în 1809-1811. În aceste lucrări, romanticul-clasic este asociat cu antiteza organic-mecanică și plastic-pitorească. Ele contrastează în mod clar literatura Antichității și Neoclasicismului (în principal franceză) cu drama romantică a lui Shakespeare și Calderón, iar poezia perfecțiunii cu poezia dorului infinit.

Este ușor de înțeles cum această utilizare tipologică și istorică ar putea fi transformată în desemnarea mișcărilor contemporane, având în vedere că Schlegelii erau evident anticlasici la acea vreme și recurgeau la linia și modelele literaturii pe care o desemnaseră drept romantică. Dar procesul a fost surprinzător de lent și ezitant. Jean Paul vorbește despre sine ca despre un „Biograph von Romantickern" (Biografie a scriitorilor romantici) în 1803, dar pare să se refere doar la personajele din romanele sale. În 1804, el se referă la „Tieck und andere Romanticiker" (Aceia și alți scriitori romantici), probabil însemnând scriitori de povești cu vrăjitoare. Dar desemnarea literaturii contemporane drept romantică s-a datorat, aparent, doar dușmanilor grupului de la Heidelberg, pe care suntem obișnuiți să-l numim astăzi a Doua Școală Romantică. J.H. Voss i-a atacat în 1808 pentru opiniile lor catolice și reacționare și a publicat un *Klingklingelalmanach* de cari caturas cu subtitlul: *Ein Taschenbuch für vollendete Romanticer und angehende Mystiker (A Pocket Book for Complete Romantics and Angehende Mysteries).* Zeitschrift *für Einsiedler,* publicația lui Arnim și Brentano, a adoptat cu ușurință termenul. În *Zeitschrift für Wis senschaft und Kunst* (1808), meritul „unsere Romantic" (Romanticii noștri) pare a fi lăudat pentru prima dată. Prima relatare istorică despre „die neue literarische Partei der sogenannten Romantic" (noul grup literar al așa-zișilor romantici) poate fi găsită doar în al unsprezecelea volum (1819) al monumentalei *Geschichte (Istorie) a lui Bouterwek,* unde grupul Jena și Brentano sunt examinați împreună. Opera mult mai târzie a lui Heine, [279]* *Romantische Schule* * (1833), i-a inclus pe Fouqué, Uhland, Werner și E.T.A. Hoffmann. Opera clasică a lui Rudolf Haym, * *Die romantische Schule* * (1870), este limitată la primul grup de la Jena: familia Schlegel, Novalis și Tieck. Prin urmare, în istoria literară germană, sensul istoric larg original al termenului a fost abandonat, iar „Romantik" este folosit pentru a descrie un grup de scriitori care nu se autointitulau „Romantikers".

Sensul larg al termenului, așa cum a fost folosit de August Wilhelm Schlegel, s-a răspândit însă din Germania și în toate direcțiile . Țările nordice par să fi fost primele care au adoptat termenii: Jens Baggesen, încă din 1804, scrisese (sau începuse să scrie) o parodie a *romanului Faust* în germană, subtitlul *Die romantische Weit oder Romanien itn Tollhaus (Lățimea romantică a României în Tollhaus).* [280]Baggesen a fost, cel puțin formal, editorul *Klingklingelalmanach (Almanahul Klingkling).* În primul deceniu al secolului al XX-lea, Adam Öhlenschläger a adus conceptele romantismului german în Danemarca. În Suedia, se pare că grupul asociat cu revista *Phosphoros* a fost primul care a studiat termenii. În 1810, o traducere parțială a *lucrării Aesthetick a lui Ast* a fost publicată și criticată pe larg în *Phosphoros,* cu referințe la Schlegel, Novalis și Wackenroder.[281] În 1823, în Olanda, găsim un contrast detaliat între poezia clasică și cea romantică, realizat

279 Vezi Ullmann-Gotthard, pp. 70 și următoarele.
280 Aparent, a fost publicat doar în lucrarea lui Jens Baggesen *Poetische VP erke in deutscher Sprache,* 3 (Leipzig, 1836). Acolo, este dată o dată pentru anul alcătuirii.
281 *Phosphoros* (Upsala, 18Í0), pp. 116, 172–73.

de N.G. Van Kampen.[282]

rolul de intermediară al lui *Madame* de Staël a fost decisiv . Cu toate acestea, se poate demonstra că, în cazul Franței, alții au anticipat-o, deși nu cu o asemenea eficacitate. Utilizarea termenului de către Warton a fost aparent neobișnuită în Franța, deși apare în *Essai sur les révolutions* (1797) de Chateaubriand, o carte scrisă în Anglia, în care termenul este asociat cu „gotic" și „german" și scris în stil englezesc. [283]Dar, în afară de aceste mici urme, termenul nu a fost folosit în niciun context literar până când influența germană nu s-a resimțit direct. Termenul apare într-o scrisoare de la Charles des Villers, un emigrant francez în Germania și primul exponent al lui Kant, publicată în *Magasin encyclopédique* în 1810. În ea, el spune că Dante și Shakespeare „susțin *Romantica"* și laudă noua sectă din Germania pentru că a favorizat „Romantica". [284]Articolul lui Villers a primit puțină atenție: o traducere a operei lui Bouterwek, *Geschichte der spanischen Literatur,* de Phillips-Albert Stapher, în 1812, nu a reușit nici ea să stârnească interes, deși a fost criticată de tânărul Guizot. Anul decisiv a fost 1813: în cadrul acesteia, lucrarea lui Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe, a fost publicată în lunile mai și iunie. În octombrie,* lucrarea lui *Madame* de Staël , *De l'Allemagne,* a fost în sfârșit publicată la Londra, deși era gata de publicare încă din 1810. În decembrie 1813, a apărut traducerea lucrării *Cours de Littérature dramatique de A.W. Schlegel,* de către *Madame* Neckker de Saussure, verișoara *Doamnei* de Staël. Mult mai importantă a fost retipărirea, în mai 1814, a lucrării *De l'Allemagne,* realizată la Paris. Toate aceste lucrări, aproape că nu mai este nevoie să fie dovedit, radiau dintr-un centru; Coppet și Sismondi, Bouterwek și *Madame* de Staël, în ceea ce privește conceptul „romantic", sunt definitiv dependenți de Schlegel.

Este inutil să relatăm istoria asocierii lui *A.* W. Schlegel cu *Madame* de Staël. Expunerea clasico-romanticului, în capitolul al unsprezecelea din **De l'Allemagne***, este în mod clar derivată din Schlegel, inclusiv analogia sa dintre clasic și sculptural, dintre romantic și pitoresc , contrastul dintre drama situațională a grecilor și drama modernă a personajelor, poezia destinului *versus* poezia Providenței , poezia perfecțiunii *versus* poezia progresului. Sismondi nu l-a apreciat personal pe Schlegel , iar multe dintre ideile sale reacționare l-au deranjat. În detalii, este posibil să fi obținut mult mai mult de la Bouterwek decât de la Schlegel, dar ideea sa că literaturile romanice sunt în esență romantice în spirit și că literatura franceză constituie o excepție în cadrul lor, se datorează cu siguranță lui Schlegel, la fel ca și descrierile sale despre contrastul dintre drama spaniolă și italiană.[285] [286] [287]

---

282 „Tratat despre întrebarea: care este diferența distinctivă dintre poezia clasică a trecutului și așa-numita poezie romantică a noului?" *Werken der Hollandsche Maatschappij van Praaije Kunsten en Wetenschappen,* 6 (Leyden, 1823), 181-382.

24,. Vezi Baldensperger, p. 90.

284 Retipărit în lucrarea lui Edmond Eggli-Pierre Martino, *Dezbaterea romantică în Franța,* 1 (Paris, 1933), 26-30. Este extrem de dorit ca această excelentă colecție să continue.

285 Cele mai bune relatări despre aceste relații sunt cele ale lui Carlo Pellegrini, *Il Sismondi și istoria literaturilor din sudul Europei* (Geneva, 1826), Contesa Jean de Pange, *Auguste-Guillaume Schlegel și Madame de Staël* (Paris, 1938) și Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773-1842* (Paris, 1932).

286 Vezi nota nr. 25.

287 Definiția cuvântului „romantic", dată de E. Jouy în anul 1816, citată de Eggli, p. 492, rezumă

Aceste trei cărți — ale lui Sismondi, ale *Madamei* de Staël și ale lui Schlegel — au fost criticate și examinate cu mare fervoare în Franța. M. Edmond Eggli a adunat aceste polemici într-un volum de aproape cinci sute de pagini, acoperind doar anii 1813–16.27 Reacția la gânditorul iluminist Sismondi a fost destul de moderată, violentă față de străinul Schlegel și mixtă și adesea adversă față de *Madame* de Staël. În toate aceste polemici, adversarii sunt numiți *Les Romantiques,* dar nu este clar la ce literatură nouă se referă, cu excepția acestor trei cărți. Când Benjamin Constant și-a publicat romanul, *Adolphe* (1816), a fost atacat pentru consolidarea conceptului *de „le genre romantique"* - acest nume era folosit colocvial pentru a se referi la melodramă și pentru a identifica dramaturgia germană. [28]

Însă, în jurul anului 1816, nu exista niciun francez care să se autointituleze romantic, iar termenul „Romantisme" nu era cunoscut în țară. Istoria sa este încă oarecum obscură: în mod destul de curios, termenul „Romantismus" este folosit ca sinonim pentru rimă proastă și lirism gol într-o scrisoare de la Clemens Brentano către Achim von Arnim în 1803, [288]dar, din câte știu eu, această formă nu avea niciun viitor în Germania. În 1804, Sénancour se referă la „Romantisme des sites alpestres"[289] [290]folosindu-l, prin urmare, ca substantiv corespunzător utilizării cuvântului „romantic", dar în sensul de „pitoresc". Dar, în contexte literare, se pare că nu apare înainte de 1816 și chiar și atunci este folosit vag și peiorativ. Există o scrisoare, publicată în *Constitutionnel,* despre care se presupune că este scrisă de un bărbat care locuiește lângă granița cu Elveția și în perimetrul castelului *Madamei* de Staël, care se plânge de entuziasmul soției sale pentru „romantic" și vorbește despre un poet care cultivă „genul german" și a citit „piese pline de *romantism,* misterele pure ale mizeriei, simpatia primitivă și melancolia bântuitoare a clopotelor". Foarte curând după aceea, Stendhal, pe atunci la Milano, care citise prelegerile lui Schlegel imediat după publicarea traducerii franceze, l-a numit pe Schlegel în scrisorile sale un „petit pédant sec" și „ridicol", dar s-a plâns că, în Franța, îl atacau pe Schlegel și credeau că au învins „romanticismul". [291]Stendhal pare a fi primul francez care s-a autointitulat romantic: „Je suis un romantictique furi eux c'est-à-dire, je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron, contre Boileau".[292]

Dar aceasta se întâmpla în 1818, când Stendhal și-a proclamat aderarea la

---

foarte bine înțeleasă ideea contemporană despre istorie : *„Romantic:* un termen de jargon sentimental, pe care unii scriitori l-au folosit pentru a caracteriza o nouă școală literară sub conducerea profesorului Schlegjel. Prima condiție cerută studenților este să recunoască faptul că Molières-ul nostru, Racine-ul nostru, Voltaire-ul nostru sunt genii minore încâlcite în reguli, care nu au putut să se ridice la înălțimea idealului frumos, a cărui căutare este obiectul genului *romantic.* Acest cuvânt invaziv a fost inițial acceptat doar în urma și în sensul cuvântului *pitoresc,* cu care ne-am fi putut mulțumi; dar a trecut brusc din domeniul descrierii, care îi era atribuit, în spațiile imaginației."

288 „Dar acum au luat stăpânire un fel de cântare „de soldat" și un fel de romantism de soldat, până la punctul în care cuiva îi este rușine să contribuie la asta". Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nah stehen,* 1 (Stuttgart, 1894), 102. Carta fe chada en Francfort, 12 de octubre de 1813 .

289 *Obermann,* carta 87, citată de Eggli, pag. 11.

290 19 iulie 1816, reimpreso în Eggli, pag. 472-73.

291 Scrisori către Louis Crozet, 28 septembrie, Od. 1 și Od. 20, 1816, în *Corespondență,* Divan edit. (Paris, 1934), 4, 371, 389. și 5, 14-15. Note marginale pentru Schlegel în *Mélanges intimes et marginalia,* Divan edit. (Paris, 1936), 1, 311-26. Majoritatea sunt răutăcioși și furioși.

292 Scrisoare către baronul de Mărește, 14 aprilie 1818, *Corespondență,* 5, 137.

mișcarea romantică italiană . Prin urmare, Italia ocupă un loc important în narațiunea noastră, fiind prima țară latină care a avut o mișcare romantică conștientă de natura sa romantică. Și acolo, desigur, controversa a prins amploare imediat după apariția lucrării „ De *l'Allemagne" de* Madame *de* Staël , care fusese tradusă în 1814. *„Discours sur le genre romantique en littérature"* al lui H. Jay, publicat în 1814, un antiromantic pasionat , a apărut imediat într-o traducere italiană. Rolul jucat de [293]articolul lui *Madame de Staël* despre traducerile germană și engleză este bine cunoscut. Acesta a determinat o apărare din partea lui Lodovico di Breme, care, cu toate acestea, se referă la întreaga dispută ca la o „afacere" franceză și, evident, gândește la „romantism" în termeni care ar fi putut fi înțeleși de Herder sau chiar de Wharton. El citează argumentele lui Gravina în favoarea compoziției lui Ariosto, *Orlando Furioso, și* observă că aceleași criterii se aplică și „Romantici settentrionali, Shakespeare **e** Schiller" în ceea ce privește tragedia. [55] Scrisoarea *semiseria di Crisostomo de Giovanni Berchet* , cu traducerile sale ale baladelor lui Bürger, este considerată în mod obișnuit manifestul mișcării romantice italiene; dar Berchet nu folosește substantivul și nici nu vorbește despre o mișcare romantică italiană. Tasso este unul dintre așa-numiții poeți „ romantici", iar faimosul contrast dintre poezia clasică și cea romantică este sugerat, precum și cel dintre poezia morților și cea a celor vii. [30] Caracterul politic și „contemporan" particular al mișcării romantice italiene este anticipat aici. În 1817, *Prelegerile lui Schlegel* au fost traduse de Giovanni Gherardini, dar marea erupție de pamflete — bătălia în sine — a avut loc abia în 1818, când termenul „romantism" a fost folosit pentru prima dată de pamfletarii antiromantici Francesco Pezzi, Camillo Piciarelli și contele Falieti di Barolo, care au scris lucrarea intitulată *Della Romanticomachia,* în care au stabilit distincția dintre „genul romantic" și „romantism".[294] [295] [296]Berchet, în comentariile sale ironice, mărturisește că nu înțelege această distincție.[297] [298]Ermes Visconti, în articolele sale metodice despre termen, folosește cuvântul „romantism" abia foarte puțin timp mai târziu.38 [Însă] termenul „romantism" pare a fi bine stabilit până în 1819, când D.M. Dalla l-a folosit în titlul traducerii sale a capitolului treizeci din * *Literatura Sudului* de Sismondi,* ca * *Vera Definizione del Romanticismo*,* deși originalul francez nu conține nicio urmă a termenului. Stendhal, care folosise termenul „romantism" și continuase să-l folosească, trecuse temporar până atunci la „romanticism", evident influențat de termenul italian. Stendhal a scris două eseuri scurte, „Qu'est-ce que le romanticisme?" și „Du Romanticisme dans les beaux arts", care, însă, au rămas nepublicate. [299]Primul articol despre *Racine și Shakespeare,* publicat de *Paris Monthly Review* (1822), folosește termenul „romanticism", tipărit

293 Inițial în *Le Spectateur,* nr. 24 (1814), 3, 145; retipărit în Eggli, pp. 243-56. În italiană, în *Lo Spettatore,* nr. 24, 3, 145, aparent o publicație paralelă.

294 „Despre nedreptatea unor judecăți literare italiene" (1816), în *Po lemiche,* editat de Carlo Calcaterra (Torino, 1923), pp. 36-58.

295 En Giovanni Berchet, *Opere,* E. Bellorini edit., 2 (Bari, 1912). 19, 20, 21.

296 Vezi *Discuții și polemici despre romantism* (1816-26), Egidio Bellorini edit., 1 (Bari, 1943), 252, 358-59, 363. Bellorini no fue capaz de con seguir el folleto de Piciarelli. La primera aparición de la palabra se localizează într-un articol de Pezzi sobre Byron, titulado *Giaour* en la *Gazzetta di Mi lano* (Enero, 1818).

297 *Il Conciliatore,* N' 17 (29 oct. 1818), p. 65-66.

298 „Idee elementari sulla poezia romantică", în *Il Conciliatore,* N' 27 (Die. 3, 1818), p. 105.

299 Aceste eseuri au fost publicate abia în 1854, respectiv 1922. Vezi *Racine și Shakespeare,* Divan edit. (Paris, 1928), pp. 175, 267.

pentru prima dată în Franța.

Însă, între timp, termenul „romantism" pare să fi devenit comun în Franța. François Mignet l-a folosit în 1822, iar Villemanin și Lacretelle în anul următor.[300] [301]Răspândirea și acceptarea termenului au fost asigurate când Louis S. Auger, directorul Academiei Franceze, a ținut un *Discurs despre romantism,* condamnând noua erezie într-o sesiune solemnă a Academiei la 24 aprilie 1824. În a doua ediție a lucrării *Racine și Shakespeare* (1825), Stendhal însuși a abandonat forma sa anterioară, „romantism", în favoarea celei noi, „romantisme". Nu vom încerca să repetăm binecunoscuta poveste a *Cenaclurilor* . Romanticii, publicațiile romantice din anii 1920, care au dus la apariția prefeței la *Cromwell* și marea bătălie de la *Hernani.*

Evident, așa cum s-a întâmplat în Italia, un termen tipologic și istoric mai răspândit, introdus de *Madame* de Staël, devenise strigătul de luptă al unui grup de scriitori care au găsit în el o etichetă convenabilă pentru a-și exprima opoziția față de idealurile neoclasicismului .

Până în 1818, termenii „clasic" și „romantic" apăreau deja în ziarele spaniole, imediat cu o referire specifică la Schlegel. Se pare însă că un exilat italian, Luigi Monteggia, care a sosit în Spania în 1821, a fost primul care a scris în detaliu despre „romantism " în *European Journal* (1823), unde, la scurt timp după aceea, López Soler a analizat dezbaterea dintre „romantici și clasiciști". Cu toate acestea, grupul de scriitori spanioli care se autointitulau „romantici" a obținut un succes larg abia în jurul anului 1838 și s-a dezintegrat curând ca o „școală" unificată.[302]

Printre poeții portughezi, Almeida Garrett pare să fi fost primul care s-a referit la „noi, romanticii" în poemul său, *Camões,* scris la Le Havre în 1823, în timpul exilului său în Franța.[303]

Țările slave au primit termenul cam în aceeași perioadă ca și cuvântul „romantic". În Boemia, adjectivul „romanticky" apare în 1805 în legătură cu o poezie; substantivul „romantismus" în 1819; numele „romantika", o formațiune derivată din germană, în 1820; iar substantivul „romantik" (care înseamnă scriitor romantic) abia în 1835.[304] [305] [306] Dar nu a existat niciodată o școală romantică

300 *Courier français* (19 oct. 1822), citat de P. Martino, *L'Epoque romantique en France* (Paris, 1944), p. 27. Mignet spune că Scott „a rezolvat, în opinia mea, marea problemă a romantismului". Lacretelle, în *Annales de la littérature et des arts,* 13 (1823), 415, îl numește pe Schlegel „Quintilianul Romantismului"; citat în C.M. Des Granges, *Le Romantisme et la Critique (* Paris, 1907), p. 207.

301 Cea mai utilă relație este cea a lui René Bray, *Chronologie du romanticisme* (Paris , 1932).

302 E. Allison Peers, „Termenul romantism în Spania", *Revue Hispanique,* 81 (1933), 411-18. Articolul lui Monteggia este retipărit în *Bulletin of Spanish Studies,* 8 (1931), 144-49. Pentru o istorie ulterioară, vezi E. Allison Peers, A History of the Romantic Movement in Spain (2 vol. Cambridge, 1940) și Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español (* Madrid, 1942).

303 Theophilo Braga, *Historia do Romantismo em Portugalia* (Lisabona, 1880), p. 175.

304 Aceste date sunt preluate din colecțiile destul de cuprinzătoare ale Dicționarului Academiei Cehe. Datorez aceste informații amabilității regretatului profesor Antonin Grund de la Universitatea Masaryk din Brno, Cehoslovacia .

305 *Poezje,* J. Kallenbach ed. (Cracovia, 1930), p. 45, 51.

306 NV Bogolovsky edit. *Pușkin sau literatura* (Moscova-Leningrad, 1934), pp. 15, 35, 41 etc. Critica lui Veazemski din *Sinotehestva* (1822) a fost retipărită în *Polnoe Sobranie*

formală.

În Polonia, Casimir Brodzinski a scris o disertație despre clasicism și romantism în 1818. Mickiewicz a scris o lungă prefață la lucrarea sa *„Balada în romane* " (1822), în care a discutat contrastul dintre clasicism și romantism, referindu-se la Schlegel, Bouterwek și Eberhard, autorul uneia dintre numeroasele estetici germane ale vremii. Colecția conține o poezie, „Romantycznosc", o baladă pe tema *Leonorei.*

În Rusia, Pușkin a descris în 1821 lucrarea sa „ *Prizonierul din Caucaz " ca pe o „poezie romantică", iar prințul Veazemski, criticând poezia în cursul anului* următor , a fost aparent primul care a examinat contrastul dintre noua poezie romantică și poezia încă limitată de [reguli.4]

În concluzie, am abandonat analiza literaturii engleze, unde evoluția termenului este extrem de neobișnuită. După Wharton, în Anglia a început un studiu amplu al romanelor medievale și al „ficțiunii romantice". Însă nu există dovezi ale unei juxtapuneri a „clasicului" cu „romanticului" și nici conștientizarea faptului că noua literatură inaugurată de *Baladele Lirice* Ar putea fi numit romantic. Scott, în ediția sa a romanului *Sir Tristram,* își numește textul „prima poveste de dragoste clasică engleză". [307]Un eseu de John Forster, „Despre aplicarea epitetului romantic", [308]este pur și simplu un studiu banal al relației dintre imaginație și judecată, fără nicio indicație a utilizării sale literare, cu excepția romanelor cavalerești.

Distincția dintre clasicism și romantism apare pentru prima dată în prelegerile lui Coleridge din 1811, o distincție derivată în mod clar de la Schlegel, deoarece acesta o asociază cu organicul și mecanicul, pitorescul și sculpturalul, într-o pronunțată aderență literală la frazeologia lui Schlegel. [309]Cu toate acestea, aceste prelegeri nu au fost publicate la acea vreme și, prin urmare, distincția a fost popularizată în Anglia doar prin intermediul *Madamei* de Staël, care i-a introdus pe Schlegel și Sismondi în acea țară. *De l'Allemagne,* publicată pentru prima dată la Londra, a apărut aproape simultan într-o traducere în engleză. Două recenzii, una de Sir James Mackintosh și cealaltă de William Taylor din Norwich, reproduc distincția dintre clasicism și romantism, iar Taylor îl menționează pe Schlegel și recunoaște cât de mult îi datorează *Madame de Staël.* [51] Schlegel se afla la Londra, în compania *Madamei* de Staël, în 1814. Traducerea franceză a Prelegerilor *a fost* recenzată foarte favorabil în *Quarterly Review, [51]* , iar în 1815, John Black, un jurnalist din Edinburgh, și-a publicat traducerea în engleză. Și aceasta a fost foarte bine primită. Unele recenzii reproduc pe larg distincția lui Schlegel *:* de exemplu, cea a lui Hazlitt din *Edinburgh Review. [53]* Distincțiile și ideile lui Schlegel asupra multor aspecte ale operei lui Shakespeare au fost folosite și citate de Haz Litt, de Nathan Drake în lucrarea sa *Shakespeare* (1817), de Scott în *Eseul său despre dramă* (1819) și în *Ollier's Literary Magazine* (1820), care conține o traducere a eseului anterior al lui

Sochinenii, 1 (Petersburg, 1878), 73-78.

307 Edinburgh, 1804, p. xlvii.

308 *Eseuri într-o serie de scrisori* (Londra, 1805).

309 Vezi Coleridge, *Shakespearean Criticism,* ed. Thomas M. Raysor (Cambridge, Mass., 1930), 1, 196-98, 2, 265, și *Miscellaneous Criticism,* ed. T.M. Raysor (Cambridge, Mass., 1936), pp. 7, 148. Coleridge însuși declară că a primit un exemplar al *Prelegerilor lui Schlegel* pe 12 decembrie 1811; vezi Coleridge, *Unpublished Letters,* ed. Earl L. Griggs (Londra, 1932), 2, 61-67. Un *manuscris* de Henry Crabb Robinson, scris în jurul anului 1803, „Kant's Analysis of Beauty", acum la Biblioteca Williams, Londra,

Schlegel despre *Romeo și Julieta.* Este inutil să repetăm utilizarea lui Schlegel de către Coleridge în prelegerile sale ținute după publicarea traducerii în engleză.

Impresia generală că distincția clasic-romantică era puțin cunoscută în Anglia nu pare tocmai corectă.54 Aceasta este examinată în Eseul despre *poezie (1819)* al lui Thomas Campbell , deși acesta, bazat pe „principii romantice", consideră apărarea de către Schlegel a neregularităților lui Shakespeare „prea romantică în concepția sa ". În lucrările lui Sir Edgerton Brydges , *Gnomica* și *Sylvan Wanderer,* există o laudă surprinzătoare a poeziei romantice medievale și a derivațiilor sale în Tasso și Ariosto, în contrast cu poezia clasică abstractă din secolul al XVIII-lea.55 Găsim doar câteva utilizări practice ale acestor termeni în acea vreme: Samuel Singer, în introducerea sa la *Eroul și Leander de Marlowe* , spune că „Musaeus este mai clasic, Hunt mai romantic". El apără excentricitățile lui Marlowe , care ar putea încuraja ridiculizarea din partea criticilor francezi: „dar aici, în Anglia, domnia sa s-a încheiat și, datorită germanilor, cu Schlegel în prim-plan, începe o metodă filosofică mai autentică de critică"

Conține distincția dintre clasic și romantic; vezi lucrarea mea *Immanuel Kant în Anglia* (Princeton, 1931), p. 158.

51. *Edinburgh Review,* 22 (oct. 1813), 198-238; *Monthly Review, 72* (1813), 421-26, 73 (1814), 63-68, 352-65, în special 364.

52. *Quarterly Review,* 20 (ianuarie 1814), 355-409. Nu cunosc numele autorului, care nici nu apare în lista colaboratorilor la *Gentleman's Magazine,* 1844, sau în lucrarea lui W. Graham, *Tory Criticism in the Quarterly Review* (New York, 1921).

53. Februarie 1816, retipărit în *Operele complete,* editarea Howe, 16, 57-99.

54. Mai multe exemple în articolul lui Herbert Weisinger, „Tratarea în limba engleză a problemei clasico-romantice", în *Modern Language Quarterly,* 7 (1946) 477-88.

55. Publicațiile datate 20 aprilie 1819 și 23 octombrie 1818, să prevaleze printre noi." [50] În 1835, De Quincey a încercat o elaborare mai originală a dihotomiei, subliniind rolul creștinismului și diferența de atitudini față de moarte; deși toate aceste idei provin de la germani . [5]

Însă, trebuie să reiterăm, niciunul dintre poeții englezi nu s-a identificat drept romantic sau nu a recunoscut relevanța dezbaterii pentru propria vreme și țară. Nici Coleridge, nici Hazlitt, care au folosit *Prelegerile* lui Schlegel , nu au folosit o astfel de distincție; Byron o respinge categoric. Deși l-a întâlnit personal pe Schlegel (și nu i-a plăcut), citise *De l'Allemagne* și chiar încercase să citească *Prelegerile lui Friedrich Schlegel* , Byron considera distincția „romantic-clasic" o simplă dezbatere pe continent. În dedicația sa atentă a lui *Marino Falieri* către Goethe, el se referă la „marea bătălie din Germania, precum și din Italia, pentru ceea ce ei numesc «clasic» și «romantic», termeni care nu erau probleme de clasificare în Anglia, cel puțin când am plecat de acolo acum patru sau cinci ani". Byron afirmă cu dispreț despre dușmanii lui Pope în controversa Bowles-Byron: „Nimeni nu i-a crezut demni să formeze o sectă". „Poate că ceva de genul acesta a apărut recent, dar nu am auzit prea multe despre asta și ar fi de un gust atât de prost încât mi-ar părea foarte rău dacă ar fi adevărat." Totuși, în anul următor, Byron a folosit aceste concepte în ceea ce pare a fi o apărare a relativității gustului poetic. El susține că nu există principii invariabile în poezie, că reputațiile sunt supuse schimbării. „Acest lucru nu depinde de merit, ci de vicisitudinile comune ale opiniei umane. Schlegel și *Madame* de Staël s-au străduit, de asemenea, să reducă poezia la două sisteme, clasicul și romanticul.

Efectul abia începe." Dar Byron nu este conștient de apartenența sa la romantici. Un polițist austriac, spion în Italia, îl cunoștea mai bine. El a relatat că Byron aparținea romanticilor *și că „a scris și continuă să* scrie genul de poezie al acestei noi școli".[310] [311] [312]

Utilizarea termenului „romantic", referindu-se la literatura engleză de la începutul secolului al XIX-lea, este considerabil mai târzie. Termenii „un romantic", „un scriitor romantic" și „romantism" sunt, de asemenea, foarte târzii în limba engleză și apar pentru prima dată în rapoarte sau note despre fenomene de pe continent. Un articol din 1823 în limba engleză de Stendhal, în care acesta își recenzează propria carte *Racine et Shakespeare,* evidențiază secțiunea despre „romantism" pentru a-l lăuda în special. Carlyle a notat în jurnalul său din 1827 că „Grossi este un romantic, iar Manzoni un scriitor romantic". În lucrarea sa „Starea literaturii germane" (1827), el vorbește despre „scriitori romantici" germani. Termenul „romanticism" apare în articolul său despre Schiller (1831), unde afirmă cu satisfacție că „nu suntem tulburați de nicio controversă despre romantism și clasicism, controversa lui Bowles cu privire la Pope dispărând de mult fără urmă".[313] [314]Se pare că nu există exemple de utilizare a acestor termeni de către Carlyle în istoria literaturii engleze. O lucrare atât de târzie precum „ *Istoria literară a Angliei între secolele al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* " (1882) a doamnei Oliphant nu oferă nicio indicație despre termeni sau derivatele lor. Menționează pur și simplu Școala Lake, Școala Satanică și Grupul Cockney. W. Bagehot, la rândul său, a folosit „romantic" alături de „clasic" într-un mod care să demonstreze că nu le-a asociat mental cu o perioadă specifică, definită a literaturii engleze: vorbește despre „imaginația clasică" a lui Shelley (1856) și, în 1864, îl contrastează pe „clasicul" Wordsworth cu „romanticul" Tennyson și „grotescul" Browning.[315]

Însă aceasta nu pare să fie întreaga poveste. Printre manualele de literatură engleză , lucrarea lui Thomas Shaw, *Outlines of English Literature* (1849), este prima excepție. Shaw spune că Scott este „prima piatră de hotar în literatura care tinde spre romantism" și îl numește pe Byron „cel mai mare dintre scriitorii romantici", dar îl exclude pe Wordsworth din cauza „quietismului său metafizic". [316]Poate fi semnificativ faptul că Shaw și-a compilat inițial manualul pentru

310 Londra, 1821, p. ivii.

311 Comparați un studiu mai complet din articolul meu „Statutul lui De Quincey în istoria ideilor", *Philological Quarterly,* 23 (1944), 248-72.

312 Există un exemplar din *De l'Allemagne,* cu o notă amplă de Byron, la Biblioteca Harvard. Madame de Staël i-a trimis lui Byron Schlegel *Prelegerile lui* ; vezi Byron, *Letters and Journals,* ed. Lord Prodiero, 2, 343. Despre *Prelegerile lui Friedrich Schlegel* , comparați *Letters,* 5, 191-93. Dedicația lui Marino Falieri , datată 17 octombrie 1820, *ibid.,* 5, 100-104. Scrisoarea către Murray despre Bowles, 7 februarie 1821, *ibid.,* 5, 553-54n. Polițistul spion, 10 septembrie 1819, citat *ibid.,* 4, 462.

313 În *New Monthly Magazine,* 3 (1823), 522-28, semnat Y. I. Vezi Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre* (Paris, 1909), pp. 162-63.

314 *Două caiete,* editată de C.E. Norton (New York, 1898), p. 111. *Miscellany* (Londra, 1890), 1, 45 și 3, 71. Comparați și 2, 276. *NED oferă* exemple mult mai târzii ale celor mai vechi apariții: pentru „un romantic", 1882; pentru „un scriitor romantic", 1830; pentru „romantism", 1844.

315 *Studii literare,* ed. RH Hutton (Londra, 1905), 1, 231 și 341.

316 *Un manual complet* (New York, 1867), pp. 290 și următoarele, 316, 341, 348, 415.

cursurile sale de la *Liceul* din Sankt Petersburg©, unde, la acea vreme, precum și oriunde altundeva pe continent, termenii fuseseră stabiliți și erau considerați de la sine înțeleși.

În lucrarea lui David Macbeth Moir, *Schițe ale literaturii poetice din ultima jumătate de secol* (1852), Matthew Gregory Lewis este identificat ca liderul „școlii pur romantice", din care Scott, Coleridge, Southey și Hogg sunt enumerați ca discipoli, în timp ce Wordsworth este studiat independent. Scott este discutat sub titlul „Renașterea școlii romantice", deși termenul nu este folosit în textul capitolului. W. Rushton, Prelegeri [317]de după-amiază *despre literatura engleză* (1863), examinează „școlile clasice și romantice ale literaturii engleze reprezentate de Spenser, Dryden, Pope, Scott și Wordsworth". [318]Răspândirea și stabilirea ulterioară a termenului în literatura engleză de la începutul secolului al XIX-lea se datorează probabil operei lui Alois Brandl , *Coleridge und die romantische Schulé in England,* tradusă de Lady Eastlake (1887), și renumelui studiului lui Pater despre „romantism" din *Aprecierile sale* (1889); în cele din urmă, este stabilit în lucrări precum cele ale lui W.L. Phelps și Henry A. Beers.

Dacă examinăm dovezile adunate, cu greu putem evita să ajungem la anumite concluzii care par importante pentru teza noastră. Autodesemnarea scriitorilor și poeților drept „romantici" variază considerabil în diferite țări; multe cazuri sunt târzii și de scurtă durată. Dacă luăm acest tip de desemnare drept criteriu de bază pentru uzul modern, nu ar fi existat nicio mișcare romantică în Germania înainte de 1808, nicio mișcare în Franța înainte de 1818 sau 1824 (deoarece exemplul din 1818 constituie un caz izolat: Stendhal) și absolut nicio mișcare în Anglia. Dacă acceptăm utilizarea termenului „romantic" aplicat oricărui tip de literatură (începând cu romanțele medievale , Tasso și Ariosto) drept criteriu, trebuie să ne întoarcem la 1669 în Franța, 1673 în Anglia și 1698 în Germania. Dacă insistăm să considerăm contrastul dintre termenii „clasic" și „romantic" ca fiind decisiv, ajungem la anul 1801 pentru Germania, 1810 pentru Franța, 1811 pentru Anglia, 1816 pentru Italia și așa mai departe. Dacă credem că o înțelegere a calității romantismului este deosebit de importantă, găsim termenul „Romantik" în Germania în 1802, „romantisme" în Franța în 1816, „romanticismo" în Italia în 1818 și „romanticism" în Anglia în 1823. Fără îndoială, toate aceste fapte (deși datele pot fi corectate) indică concluzia că istoria termenului și introducerea sa nu pot reglementa utilizarea istoricului modern, deoarece acesta din urmă ar fi obligat să recunoască repere în istoria sa care nu sunt justificate de starea reală a literaturilor în cauză. Schimbările majore au avut loc, indiferent de introducerea acestor termeni, înainte sau după ei și doar în rare ocazii, aproximativ în aceeași perioadă.

Pe de altă parte, concluzia generală, derivată din cercetările asupra istoriei termenilor, că aceștia sunt folosiți în sensuri contradictorii, mi se pare o exagerare grosolană. Trebuie recunoscut faptul că mulți esteți germani jonglează cu termenii în moduri extravagante și personale și nu se poate nega că accentul pus pe diferite aspecte ale sensului lor variază de la scriitor la scriitor și uneori de la națiune la națiune. Cu toate acestea, în general, nu a existat, în realitate , o interpretare greșită

317 Ediția a doua. Edinburgh, 1852; șase prelegeri ținute în 1850-51; comparați pp. 17, 117, 213.
318 Londra, 1863. Prelegerile au fost ținute la Dublin.

a sensului „romantismului" ca o nouă denumire pentru poezie care se opunea neoclasicismului și își deriva inspirația și modelele din Evul Mediu și Renaștere. Așa a fost înțeles termenul în întreaga Europă și peste tot găsim referințe la August Wilhelm Schlegel sau *Madame* de Staël și la formulările lor particulare care contrastau „clasicul" cu „romanticul".

Faptul că termenii care uneori erau convenabili au fost introduși mult după ce a avut loc respingerea efectivă a tradiției neoclasice nu dovedește, desigur, că schimbările nu au fost observate la momentul respectiv.

Simpla utilizare a termenilor „romantic" și „romantism" nu ar trebui exagerată. Foarte devreme, scriitorii englezi erau conștienți de existența unei mișcări care respingea conceptele critice și practica poetică a secolului al XVIII-lea, care constituia un întreg unificat și care avea echivalentele sale pe continent, în special în Germania. Fără termenul „romantic", putem urmări, într-o perioadă scurtă de timp, trecerea de la concepția timpurie a istoriei poeziei engleze ca una de progres uniform de la Waller și Denham la Dryden și Pope - încă acceptată în * *Vives of the Poets* de Johnson* - la opinia opusă a lui Southey, în 1807, conform căreia „perioada de la zilele lui Dryden până la cele ale lui Pope este epoca întunecată a poeziei engleze". Reforma a început cu Thomson și Wharton. Adevăratul punct de cotitură este * *Reliques* de Percy,* „cea mai mare epocă literară a domniei actuale". [8] ® La scurt timp după aceea, în opera lui Leigh Hunt, „ *Festenul poeților"* (1814), găsim consacrată ideea că Wordsworth este „ capabil" să fie în fruntea unei noi epoci poetice; și, într-adevăr, nu neg că el este deja, fiind cel mai mare poet al prezentului.[319] [320] [321] [322]În post-scriptumul lui Wordsworth la ediția din 1815 a *Poemelor,* rolul *lucrării Reliques ale lui Percy* este din nou subliniat: „Poezia epocii a fost complet răscumpărată de ea". [67] În 1816, Lord Jeffrey a recunoscut că „sentimentul epocii Reginei Ana a fost treptat deposedat de supremația de care se bucurase, fără concurență, în cea mai mare parte a secolului". El a recunoscut că „actuala revoluție în literatură" se datora „Revoluției Franceze - geniului lui Burke - amprentei noii literaturi a Germaniei, evident rădăcina poeziei Școlii noastre de la Lac". [68] În lucrarea lui Nathan Drake despre *Shakespeare* (1817), este recunoscut rolul renașterii poeziei elisabetane. „Unii dintre barzii noștri", spune el, „s-au întors în mare parte la vechea școală". [323]Prelegerile lui Hazlitt *despre poeții englezi* (1818) descriu clar o nouă epocă dominată de Wordsworth, inspirându-se din Revoluția Franceză, literatura germană și opoziția față de convențiile mecanice ale adepților lui Pope și ale vechii școli franceze de poezie. Un articol din *revista Blockwood* observă legătura dintre „marea schimbare a temperamentului poetic al țării" și renașterea elisabetană. „O națiune trebuie să se întoarcă la vechiul său spirit. Spiritul viu, creativ al literaturii este naționalitatea sa." [324]Scott îl folosește pe larg pe Schlegel și descrie schimbarea generală ca o „proaspătă arare a pământului" datorată germanilor și necesară din cauza „uzurii" modelelor franceze. [325]Carlyle, în

319 Introducere la *Specimenele poeților englezi târzii* (Londra, 1807), pp. xxix și xxxii.
320 Pagina 85.
321 Wordsworth, *Opere în proză,* ed. Grosart, 2, 118, 124.
322 Recenzia lui Scott asupra ediției lui Swift, în *Edinburgh Review,* septembrie 1816; *Contributions to Edinburgh Review* (ediția a 2-a, Londra, 1846), 1, 158, 167.
323 Londra, 1817, p. 600.
324 *Revista Blackwoods, 4,* (1818), 264-66.
325 În „Eseu despre teatru", o contribuție la *Enciclopedia Britannica,* Supliment , vol. 3, 1819;

introducerea sa la antologia lui Ludwig Tieck, trasează paralela anglo -germană destul de explicit:

> Nu se poate spune că schimbarea a provenit de la Schiller și Goethe, deoarece este o schimbare adusă nu de indivizi, ci de circumstanțe universale și nu aparține Germaniei, ci Europei. Printre noi, de exemplu, în ultimii treizeci de ani, cine nu și-a ridicat vocea cu o vigoare reînnoită în lauda lui Shakespeare și a Naturii și în condamnarea gustului și filosofiei franceze? Cine nu a auzit de gloriile literaturii engleze antice; de bogăția epocii elisabetane; de sărăcia epocii Reginei Ana; și de întrebarea dacă Pope a fost sau nu poet? Un temperament similar își face loc chiar și în Franța, chiar dacă părea ermetic izolată de toate influențele străine; și încep să apară, și chiar să se exprime, îndoieli cu privire la Corneille și cele trei unități. Pare a fi, în esență, același lucru care s-a întâmplat în Germania ... doar că revoluția, care continuă să avanseze aici și începe în Franța, pare a fi încheiată în Germania.[326]

Toate acestea sunt în general adevărate și aplicabile, chiar și astăzi, și au fost uitate pe nedrept de scepticii moderni.

Într-un eseu retrospectiv intitulat „Eseu despre imitațiile baladelor antice" (1830), Scott a subliniat, de asemenea, rolul lui Percy și al germanilor în această renaștere. „Din 1788 încoace, noi forme literare au început să fie introduse în țară. Germania... era atunci cunoscută ca fiind leagănul unui stil poetic și literar mult mai asemănător cu cel al școlii britanice decât cu cel al școlilor franceze, spaniole sau italiene."

Scott povestește o prelegere susținută de Henry Mackenzie în care publicul a aflat că „gustul care determina compozițiile germane era la fel de strâns legat de englezitate ca și limba lor". Scott a învățat limba germană de la Dr. Willich, care ulterior a ținut prelegeri despre Kant în engleză. Dar, potrivit lui Scott, primul care a încercat să introducă ceva asemănător gustului german în compoziția engleză a fost M.G. Lewis.[327]

Probabil cea mai citită dintre toate aceste declarații a fost relatarea lui T.B. Macaulay în critica sa la adresa lucrării * *Viața lui Byron* de Moore.* În aceasta, el descrie perioada 1750-1780 drept „cea mai deplorabilă perioadă din istoria noastră literară". Renașterea lui Shakespeare, baladele, falsurile lui Chatterton și Cowper sunt toți menționați ca principalii agenți ai schimbării. Byron și Scott sunt evidențiați ca figuri de frunte. Mult mai semnificativă este realizarea lui Macaulay că „Byron, deși l- a disprețuit întotdeauna pe domnul Wordsworth, a fost totuși, deși poate inconștient , interpretul dintre domnul Wordsworth și mulțime... Lord Byron a fondat ceea ce s-ar putea numi o Școală a Lacului populară - ceea ce Wordsworth a spus ca un om solitar, Lord Byron a exprimat ca un om de lume ." [328]Astfel, cu mult înainte de a cunoaște termenul potrivit, Macaulay a recunoscut unitatea mișcării romantice engleze.

James Montgomery, în lucrarea sa *„Lectures on General Literature"* (1833), a descris perioada care începe cu Cowper ca fiind a treia epocă a literaturii moderne. Southey, Wordsworth și Coleridge sunt numiți „cei trei pionieri, dacă nu chiar

---

Diverse lucrări în proză (Edinburgh, 1834), 6, 380.

326 *Opere,* ediție centenară (Londra, 1899), *Romantism german,* 1, 261.

327 În noua ediție a lucrării *„Minstrels of the Scottish Border* " (1830), editată de T. Henderson (New York, 1931), pp. 535-62, în special pp. 549-50. Despre Willich, vezi lucrarea mea *„Immanuel Kant in England"* (Princeton, 1931), pp. 11-15.

328 *Edinburgh Review,* iunie 1831. Retipărit în *Eseuri critice și istorice* (editat de Everyman), 2, 634-35.

fondatorii absoluți, ai stilului predominant în literatura engleză".[329]

Cea mai îndrăzneață definiție formulată a noii perspective este, din nou, cea a lui Southey, care o exprimă în lucrarea sa „Schițe ale progresului poeziei engleze de la Chaucer la Cowper" (1833). În acest articol, „perioada dintre Dryden și Pope" este numită „cea mai proastă epocă a poeziei engleze: epoca lui Pope a fost epoca beteală a poeziei ". „Dacă Pope a închis porțile poeziei, Cowper le-a deschis".[330]Aceeași idee, deși mai puțin ingenios exprimată, poate fi găsită cu o frecvență tot mai mare chiar și în manualele didactice, cum ar fi * *Istoria limbii și literaturii engleze* * *(1836)* de Robert Chambers , în scrierile lui De Quincey și în * *Noul spirit al epocii* * (1844) de R.H. Horne.

Niciuna dintre aceste publicații nu folosește termenul „romantic", dar toate ne spun că există o nouă eră poetică, posedând un stil nou, contrar celui al lui Pope. Accentul și selecția exemplelor variază, dar, în general, ele afirmă că influența germană, renașterea baladelor și a poeziei elisabetane și Revoluția Franceză au fost influențele decisive care au adus schimbarea. Thomson, Burns, Cowper, Gray, Collins și Chatterton sunt onorați ca precursori; Percy și Wharton ca inițiatori. Trioul Wordsworth, Coleridge și Southey este recunoscut ca fondatori, iar pe măsură ce anii au trecut, Byron, Shelley și Keats au fost adăugați, în ciuda faptului că acest nou grup de poeți i-a denunțat pe cei mai vechi din motive politice. Evident, lucrări precum cele ale lui Phelps și Beers pur și simplu încheie, într-un mod sistematic, indicațiile făcute de contemporani și chiar de adevărații protagoniști ai noii ere poetice.

Această schiță generală este încă, în opinia mea, în esență valabilă. A o respinge complet și a vorbi, așa cum face Ronald S. Crane, despre „basmul neoclasicismului și romantismului" [331]secolului al XVIII-lea pare un nominalism nejustificat. George Sherburn pare să realizeze prea puțin evitând termenul într-un rezumat excelent al ceea ce sunt numite în mod obișnuit tendințele romantice din ultima parte a secolului al XVIII-lea, deoarece abordează deschis aceleași probleme și fapte.[332]

Trebuie admis, desigur, că numeroase detalii din operele lui Phelps și de Beers sunt eronate și depășite. Noua înțelegere a teoriei neoclasice și noua evaluare a poeziei secolului al XVIII-lea , în special cea a lui Pope, au dus la o inversare a judecăților de valoare implicite în vechile concepții. Polemicile romantice oferă frecvent o viziune complet distorsionată asupra teoriei neoclasice, iar unii istorici literari moderni par să fi înțeles greșit sensul pe care termenii cheie precum „rațiune", „natură" și „imitație" îl aveau pentru secolul al XVII-lea. Cercetările au arătat că renașterea literaturii elisabetane, medievale și populare a început mult mai devreme decât s-a presupus . Chiar și în secolul al XVII-lea, obiecțiile împotriva imitării servile a clasicilor și a respectării stricte a regulilor erau ceva obișnuit în

329 Prelegeri ținute în 1830-1831.

330 În ediția *Operelor lui Cowper,* 3, 109, 142, realizată de Sou they.

331 *Philological Quarterly,* 22 (1943), 143, într-o critică a unui articol de Curtis D. Bradford și Stuart Gerry Brown, „despre predarea în epoca lui Johnson", în *College English,* 3 (1942), 650-59.

332 În „A *Literary History of England",* ed. A.C. Baugh (New York, 1948), p. 971n. „Secțiunea" se numește „Dezintegrarea clasicismului", capitolul „Tendințe accentuate", termeni care arată argumentul împotriva preromantismului.

critica engleză. Pentru cei mai importanți critici ai neoclasicismului, multe idei presupus romantice despre rolul geniului și al imaginației erau perfect acceptabile. S-au acumulat suficiente dovezi care arată că mulți dintre precursorii romantismului — Thomson, Wharton, Percy, Young, Hurd — au împărtășit multe dintre prejudecățile timpului lor și au apărat multe dintre convingerile fundamentale ale criticii neoclasice și că nu pot fi numiți „revoluționari ” sau „rebeli”.

Suntem de acord cu multe dintre aceste critici și corecturi aduse acestei opinii anterioare. Am putea chiar să fim de acord cu neoclasiciștii moderni care deplâng moartea crezului lor și extravagațele mișcării romantice. De asemenea, se poate conveni că urmărirea elementelor „romantice” de-a lungul secolului al XVIII-lea a devenit o activitate destul de obositoare. O lucrare precum *Eighteenth Century English Poetry* (1924) de Eric Partridge a încercat, cu prea multă încredere, să identifice versurile „romantice” ale lui Pope. Partridge ne spune că „aproximativ o cincime din numărul total de versuri din *Eloisa către Abella* sunt, fără îndoială, fie ele însele pronunțat romantice, fie, evident , de o tendință romantică”. El desemnează versurile din Dyer's *Fleece* drept „co-romantice ” .[333] Există mai multe teze germane care împart un critic sau un poet al secolului al XVIII-lea în două porțiuni: jumătatea neoclasică inicuoasă și jumătatea romantică virtuoasă.[334]

Nimeni nu a sugerat vreodată că precursorii romantismului erau conștienți de acest lucru. Însă anticipările lor asupra ideilor și procedeelor romantice sunt importante, chiar dacă se poate demonstra că aceste declarații, considerate în contextul lor complet, trebuie interpretate diferit și sunt inofensive din punct de vedere neoclasic. Faptul că o epocă ulterioară se poate agăța de anumite texte de Young, Hurd sau Wharton este relevant - nu intențiile lui Young, Hurd sau Wharton. Fiecare epocă nouă are dreptul să-și caute propriii strămoși și chiar să separe pasaje de contextul lor. Este posibil să demonstrăm, așa cum a făcut Hoyt Trowbridge,[335] că întreaga teorie a lui Hurd era neoclasică; dar, din perspectiva noii ere, doar câteva pasaje din *Scrisorile despre cavalerism și romantism au fost importante* - afirmația lui Hurd că *Regina Zânelor* „ar trebui citită și criticată ca o poezie gotică și nu clasică” și apărarea sa a „preeminenței, față de clasicism, a obiceiurilor și ficțiunilor gotice, deoarece acestea sunt potrivite scopului poeziei”. [336]Argumentul împotriva însăși existenței romantismului în secolul al XVIII-lea se bazează pe prejudecata că doar totalitatea operelor unui scriitor servește drept criteriu pentru stabilirea unei opinii; dar în numeroasele exemple care sunt prezentate constant pentru a demonstra că ideile romantice individuale pot fi urmărite până în secolul al XVII-lea sau mai devreme , se folosește metoda opusă - o idee atomistă care ignoră chestiunea accentului, a locului în sistem, a frecvenței apariției. Ambele metode au fost folosite alternativ.

Cea mai bună soluție pare a fi afirmarea faptului că studentul literaturii neoclasice are dreptate să refuze să vadă fiecare figură și idee exclusiv în funcție de

333 Londra, 1924, p. 72, 172. Versurile 209-13, 385-89 din poemul lui Dyer sunt numite „romantice”.

334 De exemplu, J. E. Anwander, *Pseudoklassisches und Romanchesches in Thomsons Seasons* (Leipzig, 1930); Sigyn Christiani, *Samuel Johnson ca critic în lumina pseudo-clasicismului și romantismului* (Din păcate, 1931).

335 „Episcopul Hurd: o reinterpretare”, *PMLA,* 58 (1943), 450-65.

336 Edith Morley ed. (Oxford, 1911), pp. 115-128.

rolul pe care l-ar fi putut juca în pregătirea romantismului. Dar acest refuz nu ar trebui ridicat la nivelul negării problemei pregătirii pentru o nouă eră. S-ar putea studia noua eră și examinând supraviețuirile normelor neoclasice prezente în cadrul ei.[337] Această perspectivă poate fi revelatoare, deși este puțin probabil să fie considerată de aceeași valoare. Timpul curge într-o singură direcție, iar omenirea , dintr-un anumit motiv (o sete de noutate, dinamism, creativitate), este mai interesată de origini decât de rămășițe. Dacă nu ar exista pregătiri , anticipări și tendințe ascunse în secolul al XVIII-lea care ar putea fi descrise drept preromantice, am fi forțați să presupunem că Wordsworth și Coleridge au căzut din cer și că perioada neoclasică a fost în întregime solidă, unificată și coerentă într-un mod în care nicio altă perioadă nu a mai fost vreodată înainte sau de atunci.

Northrop Frye a propus un compromis major.[338] El susține că a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este o „epocă nouă" care „nu are nicio legătură cu Epoca Rațiunii. Este epoca lui Hollins, Percy, Gray, Cowper, Smart, Chatterton, Burns, Ossian, a familiei Wharton și a lui Blake". „Filosoful său principal este Berkeley, iar Sterne cel mai important prozator al său ". „ Epoca lui Blake ", conchide el, „a fost tratată destul de nedrept de critici, care au fost înclinați să nu vadă în ea nimic mai mult decât o tranziție în care toți poeții fie au reacționat împotriva lui Pope, fie l-au anticipat pe Wordsworth". Din păcate, Frye ignoră faptul că Hume, înainte de Berkeley, a dominat filosofia perioadei și că Dr. Johnson trăia de ceva vreme. Blake a rămas complet necunoscut în timpul său. Într-adevăr, la Thomas Wharton găsim o recunoaștere a normelor clasice și o apreciere moderată a pitorescului și a sublimității goticului, o teorie a legii duale a poeziei, aparent susținută de el fără sentimente contradictorii. [339]Totuși, contradicțiile sunt inerente întregii sale poziții și este dificil de înțeles ce se poate obiecta numind-o „preromantică". Este posibil să se vadă un proces prin care aceste tendințe împrăștiate și ascunse se consolidează și converg; unii scriitori devin „duali", case divizate și, în consecință, priviți dintr-o perspectivă ulterioară, pot fi numiți „preromantici ". Se pare că putem continua să vorbim despre „preromantism" și romantism, deoarece există perioade de dominație a unui sistem de idei și practici poetice care își au anticipările în deceniile precedente. Termenii „romantic" și „romantism", deși introduși târziu, au fost înțeleși peste tot în aproximativ același sens și sunt încă utili ca termeni pentru genul literar care a venit după neoclasicism.

2

UNITATEA ROMANTICISMULUI EUROPEAN

Dacă examinăm caracteristicile literaturii existente care s-a autointitulat sau a fost numită „romantică" pe întregul continent, găsim în întreaga Europă aceleași concepții despre poezie și despre operele și natura imaginației poetice, aceeași

337 Notat de Louis Landa în *Philological Quarterly,* 22 (1943) 147. Compară Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1932).

338 În *Simetrie înfricoșătoare, un studiu despre William Blake* (Princeton, 1947), în special - pagina 167.

339 Comparați un studiu mai complet din lucrarea mea „ *Rise of English Literary History" (* Chapel Hill, 1941), în special pp. 185-186.

concepție despre natură și relația ei cu omenirea și, în esență, același stil poetic, cu o utilizare a metaforei, simbolismului și mitului clar distinctă de cea folosită de neoclasicismul secolului al XVIII-lea. Această concluzie poate fi întărită sau modificată prin luarea în considerare a altor elemente frecvent studiate: subiectivismul, medievalismul, folclorul etc. Însă cele trei criterii pe care le vom nota mai jos ar trebui să fie deosebit de convingătoare, deoarece fiecare este esențial pentru un aspect al demersului literar: imaginația pentru ideea de poezie, natura pentru ideea de lume și simbolul și mitul pentru stilul poetic.

Cel mai evident caz este cel al literaturii germane: în ambele așa-numite școli romantice găsim ideea că poezia este cunoașterea realității ultime, că natura este un întreg viu și că poezia este, în primul rând, mit și simbolism. Pentru oricine a citit doar Novalis, acest argument este inutil. Dar este imposibil să acceptăm ideea, răspândită printre germani, că romantismul este creația lui Schlegel, Tieck, Novalis și Wackenroder. Dacă examinăm istoria literaturii germane între apariția lui *Mesia și secolul al XIX-lea, constatăm că romantismul este creația lui* Schlegel, Tieck, Novalis și Wackenroder. (1748), de Klopstock, și moartea lui Goethe (1832), cu greu se poate nega unitatea și coerența întregii mișcări care, conform termenilor europeni, ar trebui numită „ romantică". Unii cercetători germani, precum H.A. Korff, [8®] recunosc acest lucru și vorbesc despre un „Goethezeit" sau „deutsche Bewegun", termeni care, însă, ascund caracterul internațional al schimbărilor.

Desigur, trebuie admise unele distincții în diferitele faze ale evoluției. A existat mișcarea „furtunoasă și chinuită" din anii 1570, care seamănă foarte mult cu ceea ce este acum numit universal „preromantism". A fost mai radicală și mai violentă decât oricare dintre omoloagele sale din Anglia sau Franța, dar trebuie identificată ca fiind în esență aceeași mișcare dacă luăm în considerare că cea mai importantă influență individuală a fost cea a lui Rousseau și dacă înțelegem măsura în care criticii englezi și scoțieni din secolul al XVIII-lea pregăteau viitoarele idei ale lui Herder. Terminologia germană comună, „die Klassiker", este o eroare crasă, deoarece autorii clasificați drept „clasici" germani formează două grupuri complet distincte: Lessing și Wieland aparțin neoclasicismului, în timp ce Herder a fost un scriitor preromantic extrem de irațională , la fel ca Schiller și Goethe, acesta din urmă în perioada sa timpurie. Doar acești ultimi doi autori au trecut printr-o fază „clasică" și chiar și atunci, în mare parte exclusiv în teoriile lor. Este dificil să găsești ceva clasic în sistemul lui Schiller. Imnul nostalgic „Die Götter Griechenlands" (Țara Greacă a Göterilor) este mai degrabă un vis romantic tipic. O vreme, Goethe a expus un crez clasic, în special în scrierile sale despre artele vizuale, când se afla încă sub influența călătoriei sale.

86. *Spiritul Goethei: Versuch einer ideallen Entwicklung der Klassisch-romantischen Literaturgeschichte* (5 vol. Leipzig, 1923-57). în Italia; și a scris câteva lucrări care trebuie luate în considerare de orice istorie a neoclasicismului: *Iphigenie* (1787), *Elegiile romanești, Achillei, Hermann und Dorothea, Ființa națională* (1804) și, posibil, *Helena.* Cu toate acestea, indiferent cât de profitabil poate fi apărat spiritul clasic al acestor opere, cele mai mari opere ale lui Goethe sunt poemele subiective, *Faust,* extrem de influentul *Meiter* și, bineînțeles, *Werther.* Pare o idee preconceptă ciudată pe care o au mulți germani, aceea că își judecă cel mai remarcabil scriitor doar în funcție de una dintre etapele evoluției sale și în funcție de un gust destul de secundar și

convențional în artele frumoase. Toată puterea artistică a lui Goethe constă în poemele sale, în *Faust* și în romanele sale, unde nu există aproape nicio urmă de clasicism. Dacă examinăm ideile lui Goethe despre natură, este evident că acesta s-a opus cosmologiei lui Newton, mașinii universale a secolului al XVIII-lea, și că nu numai că a apărat ideea dinamică și organică *a* naturii în poezia sa, dar a încercat să o consolideze prin experimente și speculații științifice (Teoria *culorilor,* Metamorfoza *plantelor)* și prin utilizarea unor concepte precum teleologia, filosofia și altele asemenea. Ideile lui Goethe nu sunt identice cu cele ale lui Schelling, dar nu este ușor să le distingem, iar Schelling a fost părintele *Naturphilosophie germană* . Goethe a fost, de asemenea, simbolist și mitolog, atât în teorie, cât și în practică. El a interpretat limbajul ca un sistem de simboluri și imagini. Toată filosofarea despre natură era, în opinia sa, doar antropomorfism. [340]Se pare că a fost primul care a stabilit clar distincția dintre simbol și alegorie. [341]A încercat să creeze noi mituri, cum ar fi cel al Mamelor din a doua parte a lui *Faust,* și a încercat să definească poetic relația dintre „Dumnezeu și Lume". Pentru a comenta aceste poezii, se poate folosi cosmologia neoplatonică pe care Goethe, la vârsta de douăzeci și unu de ani, o revendica ca fiind a sa. [342]Singurul eseu filosofic abstract al lui Goethe formulează clar ceea ce, încă din 1812, el considera a fi „temenul propriei existențe", adică a-L vedea pe Dumnezeu în natură și natura în Dumnezeu. [343]În acest fel, Goethe se încadrează perfect în mișcarea romantică europeană, pe care a contribuit la crearea ei la fel de mult ca orice alt scriitor individual .

Trebuie să recunoaștem că a existat o fază elenistică declarată în mișcarea germană; rădăcinile sale se află în Winckelmann, elevul pasionat al lui Shaftesbury, iar acest entuziasm elenistic a devenit extrem de fervent în Germania. Principalele sale mărturii sunt „Die Gotter Griechenlands" de Schiller, *Hyperion* și *Archipelagus de* Hölderlin , unele dintre scrierile lui Wilhelm von Humboldt, *Winckelmann und sein Jahrhundert de Goethe* și lucrările timpurii ale lui Friedrich Schlegel. Cu toate acestea, este inutil să vorbim despre o „Tiranie a Greciei asupra Germaniei". [344]La urma urmei, a existat un entuziasm elenistic comparabil în Franța și Anglia. Pare greșit să respingem aceste evoluții paralele, deoarece ele nu au găsit o personificare precum Goethe în Germania. Neo-elenismul francez are, cel puțin, un mare poet, André Chénier. Este imposibil să ignorăm entuziasmele și interesele elenice ale lui Chateaubriand și Lamartine sau concepția „dionisiacă" despre mitologia greacă, exprimată atât de fermecător de Maurice de Guérin. Nici nu trebuie să uităm renașterea greacă în pictură și sculptură: Canova , Thorvaldsen, Ingres, Flaxman,

340 Para Riemer, *Gesprãcbe,* ed. F. Biedermann, 1. (Leipzig, 1909), 505. Véase *Farbenlehre,* Didaktischer Teii, sec. 751. Jubilãumsausgabe, 40, 87.

341 Curt Richard Miller, *Condițiile istorice preliminare ale conceptului de simbol în viziunea lui Goethe asupra artei* (Leipzig, 1937); Maurice Marache, *Simbolul în gândirea și opera lui Goethe* (Paris, 1960).

342 *Poezie și adevăr,* ediție jubiliară, 23, 163 pp. Dedicată operei lui Arnold, *Biserica și istoria eretică.*

343 Așa -numitul „Philosophische Studie", scris în 1784-85, publicat în 1891, Vezi *Sãmtliche Werke,* Jubiliiumsausgabe, Eduard von der Hellen ed., 39, 6-9. Vezi și Korff, 3, 35-36.

344 Titlul cărții de EM Butler (Cambridge, 1935).

niciunul dintre aceştia nefiind german.

În Anglia, rolul elenismului romantic a fost studiat abia recent; [345]acesta s-a răspândit în secolul al XVIII-lea şi a găsit o expresie poetică puternică la Byron, Shelley şi Keats. Neo-elenismul în ansamblu - german, englez şi francez - nu este neapărat contradictoriu cu romantismul . Homer a fost interpretat ca un poet primitiv. Leopardi, în argumentul său împotriva romantismului, face apel la o Grecie bucolică, romantică şi primitivă.[346] [347]În mod neobişnuit, încă de la început, aspectul „orfic", orgiastic al civilizaţiei greceşti a fost recunoscut: de Friedrich Schlegel, de Schelling, de Maurice de Guérin. [84] Concepţia despre Antichitate care reiese din opera lui Keats, *Hyperion,* este foarte departe de orice neoclasicism al secolului al XVIII-lea.

Dacă se justifică ideea că o mare parte a elenismului este romantică, este posibil să se minimizeze accentul excesiv pe care germanii l-au pus în mod tradiţional pe presupusul conflict dintre „clasicismul " şi „romantismul" lor. Acest conflict a fost, în parte, pur personal, aşa cum demonstrează o istorie meticuloasă a relaţiilor dintre Goethe şi Schiller şi familia Schlegel , [348]şi în parte a fost o expresie a revenirii aşa-numiţilor romantici la idealurile lui *Sturm und Drang* , pe care Goethe şi Schiller încercaseră să le repudieze, poate prea vehement. Cu toate acestea, există o unitate fundamentală în toată literatura germană de la mijlocul secolului al XVIII-lea până aproximativ la moartea lui Goethe. Această unitate constă în încercarea de a crea o artă nouă, distinctă de arta franceză a secolului al XVII-lea; este încercarea unei noi filozofii care nu este nici creştină ortodoxă, nici cea a Iluminismului din secolul al XVIII-lea. Această nouă viziune pune accentul pe totalitatea puterilor umane, nu doar raţiunea şi sentimentul, ci mai degrabă intuiţia, „intuiţia intelectuală" şi imaginaţia. Este o renaştere a neoplatonismului, panteismului (indiferent de concesiile sale făcute ortodoxiei) şi monismului care duce la o identificare a lui Dumnezeu cu lumea, a sufletului cu trupul, a subiectului cu obiectul. Susţinătorii acestor idei au fost întotdeauna conştienţi de precaritatea şi dificultatea lor şi le-au prezentat adesea ca idealuri îndepărtate; de unde şi „dorinţa infinită" a romanticilor germani, accentul pus pe evoluţie şi pe artă ca o căutare pipăită a idealului. Toate tipurile de exotism fac parte din reacţia împotriva secolului al XVIII-lea şi a autoindulgenţei sale. Forţele reprimate ale sufletului îşi caută analogiile şi modelele în preistorie, în Orient, în Evul Mediu şi, în final, în India, precum şi în inconştient şi în vise.

Scriitorii romantici germani au fost contemporani cu înflorirea muzicii germane: Beethoven, Schubert, Schumann, Weber şi alţii, mulţi dintre aceştia

345 Vezi Harry Levin, *Coloana frântă, un studiu asupra elenismului romantic* (Cambridge, Mass., 1931) şi Bernard H. Stern, *Ascensiunea elenismului romantic în literatura engleză,* 1732-86 (Menasha, Wis., 1940).

346 „Discursul unui italian despre poezia romantică" (1818). Publicat pentru prima dată în Leopardi, *Scritti vari inediti* (1906).

347 Véase en special Walter Rehm, *Grecia şi epoca lui Goethe: Istoria unei credinţe* (Leipzig, 1936). Sobre los progresos franceses, véanse Henri Peyre, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française modern: Etat des travaux* (New Haven, 1941), în special pag. 63 şi referinţele sunt toate acolo.

348 Véanse Josef Körner, *Romantici şi clasici: Brader Schlegel în relaţiile lor cu Schiller şi Goethe* (Berlin, 1924).

folosind poezia germană contemporană ca texte pentru cântecele lor sau, în cazul lui Beethoven, ca inspirație pentru simfoniile sale. Este semnificativ faptul că această colaborare a avut loc, dar este abia suficient pentru a o face caracteristica definitorie a întregului romantism. O astfel de subliniere ascunde caracterul internațional al mișcării, deoarece acest tip de colaborare cu muzica era practic inexistent în Anglia și a fost destul de târziu și superficial în Franța. Indică faptul incontestabil că, în Germania, romantismul a pătruns mult mai profund decât în alte țări și a afectat toate activitățile umane - filozofia, politica, filologia, istoria , știința și toate celelalte arte - mult mai temeinic decât în alte părți. Dar și în această privință, diferența dintre Germania și alte țări este doar relativă. În alte țări, a existat o filozofie romantică, o filologie, o istorie, o politică și chiar știință, ca să nu mai vorbim de pictură și muzică, în special în Franța (Delacroix, Berlioz, Michelet, Cousin). Aparenta izolare a Germaniei este exagerată de scriitorii germani care văd romantismul ca pe un stil exclusiv german, de antiromantici și, mai recent, de propagandiștii anti-Hitler care vor să demonstreze că toate relele ultimelor două secole își au originea în Germania. Singura viziune care ia în considerare toți factorii susține că romantismul este o mișcare generală în gândirea și arta europeană și că are propriile rădăcini indigene în fiecare țară dezvoltată. Revoluțiile culturale cu o semnificație atât de profundă nu se realizează prin simplu import.[349]

Romantismul a fost mult mai victorios în Germania decât în alte părți din mai multe motive istorice evidente. Iluminismul german a fost slab și de scurtă durată. Revoluția industrială a sosit lent. Nu exista o burghezie rațională conducătoare. Atât iluminismul derivat, neoriginal, cât și ortodoxiile religioase deosebit de rigide păreau nesatisfăcătoare. În consecință, diverși factori sociali și intelectuali au deschis calea unei literaturi create în principal de intelectuali neangajați, tutori, medici militari, ofițeri de minerit de sare, secretari de curte și alții asemenea, care au reacționat împotriva idealurilor feudalismului și a clasei de mijloc. Romantismul german, mult mai mult decât omologii săi englezi și francezi, a fost mișcarea unei intelectualități care își renunțase la legăturile de clasă și, prin urmare, era deosebit de bine poziționată pentru a crea o literatură detașată de realitatea cotidiană și de preocupările sociale. Cu toate acestea, estetismul și lipsa de angajament social la scriitori precum Goethe au fost mult exagerate. Se spune mult despre „olimpianul" Goethe. Nu se înțelege că citatul „ein garstig Lied, pfui, ein politisch Lied!" este declarația dramatică a unui student de la „Auerbachs Keller".

Așa cum ar fi absurd să negăm trăsăturile speciale ale perioadei romantice germane (deși trebuie să ne oprim și să reflectăm asupra faptului că fiecare perioadă are propriile sale trăsături speciale), tot așa pot fi comparate aproape peste tot aproape toate ideile și tehnicile sale. Nu este o negare a originalității să recunoaștem că marii scriitori germani s-au inspirat cu deplină libertate din surse străine (Rousseau, preromantismul englez) sau din surse ale trecutului îndepărtat, atât străine, cât și indigene, care fuseseră disponibile celorlalte națiuni ale Europei: neoplatonismul , Giordano Bruno, Böhme, un Spinoza reinterpretat, Leibniz. Germanii, la rândul lor, au influențat alte țări; dar influența lor, din motive cronologice evidente, a venit prea târziu pentru a-i face singura sursă a revenirii la ideile și miturile poetice numite în mod obișnuit romantice. În Anglia, Böhme a fost important pentru Blake; Schelling și August Wilhelm Schlegel pentru Coleridge;

349 Tal como lo hace Richard Benz, *Romantismul german* (Leipzig, 1937).

Birger și Goethe pentru Scott (deși abia la fel de vitali); Goethe și Jean Paul pentru Carlyle. Însă influența germană asupra lui Wordsworth, Shelley, Keats și chiar Byron este neglijabilă. În Franța, influențele germane au sosit mult mai târziu; A.W. Schlegel, așa cum am arătat, a fost foarte important în introducerea noii terminologii critice. Simpatiile față de germani au fost foarte pronunțate la Nodier, Gérard de Nerval și Quinet, care i-au studiat pe Herder și Creuzet. Se poate spune ceva despre importanța cântecului german *(Lied).* în poezia lirică romantică franceză ; [07] dar, în realitate, figurile principale, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Victor Hugo, Balzac, Sainte-Beuve, au puține afinități cu germanii, iar asemănările trebuie explicate prin același context ca și Anglia și printr-o situație literară și culturală analoagă.

97. Vezi Gertrud Sattler, *Das deutsche Lied in der jranzõsischen Romantik* (Berna, 1932).

În ceea ce privește Franța, perspectiva noastră este întunecată de insistența oficială de a localiza începutul mișcării romantice în triumful lui *Hernani* (1830), un eveniment minor în retrospectivă , care ascunde faptul că, în afara dramei, sau mai degrabă a teatrului oficial parizian, o schimbare profundă avusese loc cu mulți ani mai devreme în literatura franceză. Acest lucru a fost larg recunoscut în Franța, chiar dacă centenarul romantismului a fost sărbătorit în 1927. Cel mai important istoric al romantismului francez , F.R. de Toreinx, afirmă că romantismul s-a născut în 1801, că Chateaubriand a fost tatăl său, iar *Madame* de Staël naşa sa (nu spune nimic despre mamă). În 1824, *La Musee Française* a evidențiat rolul decisiv al lui Rousseau și Bernardin de St. Pierre; Alfred Michiels, în lucrarea sa *Histoire des idées littéraires en France* (1824), era de părere că întregul romantism se poate găsi în Sébastien Mercier.[350] [351]Unii au încercat să găsească strămoșii romantismului mult mai în trecut; Faguet a interpretat poezia franceză din 1630 în raport cu Lamartine, iar Brunetière a susținut că a găsit germenii melodramei în *Phèdre.* Însă au prevalat opinii mai arogante. Elementele romantice din literatura franceză a secolului al XVII-lea au fost investigate foarte sistematic și, în general, convingător; acum avem o lucrare excelentă de Pierre Trahard și André Monglond [352]despre istoria sentimentalismului , care a fost de obicei investigat nu mai departe de vremea lui Prévost. Daniel Mornet a studiat trezirea sentimentului față de natură , iar Gilbert Chinard a acordat multă atenție exotismului și primitivismului francez. [353]Auguste Viatte a demonstrat, cel mai impresionant, importanta și ascunsa tendință iluministă și teosofică din Franța secolului al XVII-lea.[354] [355]Saint-Martin consideră de la sine înțeles rolul important nu doar al Franței (De Maistre, Ballanche), ci și al Germaniei (Hamann, Baader, chiar și Goethe, Novalis). Rousseau, desigur, nu a încetat

350 Véase André Monglond, *Le Préromantisme française* (Grenoble, 1930), 1, x.

351 Vezi Emile Faguet, *Istoria poeziei renascentiste franceze mantism* (Paris, sf), 2, 145; 171 p.; 3, 185. Véanse vede, de asemenea, *Petite Histoire de literatură franceză* (Paris, sf), pp. 100-01; Ferdinand Bni- netière, *Conférences de l'Odéon. Epocile teatrului francez* (Paris, 1901), p. 179.

352 Pierre Trahard, *Maeştrii sensibilităţii franceze în secolul al XVIII-lea* (4 vol., Paris, 1931-33) și Monglond, *ibid.*

353 Daniel Mornet, *Sentimentul pentru natură în Franța, de la J. J. Rousseau către Bernardin de St. Pierre* (Paris, 1907); Gilbert Chinard, *America şi visul exotic* (Paris, 1911).

354 *Sursele oculte ale romantismului,* 2 vol. (Paris, 1928).

355 *JJ Rousseau și originile cosmopolitismului literar* (Paris, 1895); și lucrările lui Irving Babbitt, Pierre Lasserre și Baron Seillière.

niciodată să atragă interes; a fost chiar făcut sursa întregului romantism, de către prieteni precum J.J. Texte sau de către dușmani care încearcă să reducă romantismul la rousseauism.108 Dar valoarea lui Rousseau este exagerată în mod nejustificat dacă este făcut inițiatorul atitudinilor pe care le-a ajutat să le popularizeze, dar pe care nu le-a [inventat] . Cu toate acestea, toate aceste studii franceze dispersate arată anticipări izolate ale atitudinilor, ideilor și sentimentelor romantice, mai degrabă decât o adevărată literatură romantică în Franța secolului al XVII-lea. Faptul că o astfel de literatură a existat a fost demonstrat excelent de Kurt Weis,[356] [357] [358]care au observat prezența unui întreg grup de scriitori francezi care au atacat *filosofii* și tradiția neoclasică, au subliniat primitivismul, au crezut că ceea ce se întâmpla era declinul mai degrabă decât progresul culturii, au atacat știința și au simțit o puternică înclinație spre religie și chiar spre superstiție și magie. Mulți dintre autorii citați sunt destul de minori și chiar nesemnificativi; opera lui Ramond de Car bonière , *Les dernières aventures du jeune d'Olban (1781),* este doar o imitație mediocră a *lui Werther.* Dar Wais a stabilit că exista un „iraționalism" răspândit printre scriitori precum Mercier, Chassaignon, Loaisel de Tréogate și alții, care poate fi comparat cu *mișcarea germană Sturm und Drang* .

Această mișcare preromantică franceză a suferit un regres temporar din cauza Revoluției, care a dat aripi clasicismului și raționalismului, și a Imperiului, care avea și el propriul clasicism oficial. Dar printre emigranți *, romantismul* a înflorit. *Madame* de Staël a fost propagandista romanticilor germani. Chateaubriand nu poate fi transformat într-un clasicist, în ciuda simpatiilor pe care le-ar fi putut avea pentru Antichitatea Clasică și a rezervelor sale față de Shakespeare sau față de mulți dintre contemporanii săi . *Le Génie du Christianisme* (1802) este o poetică romantică. Dacă aplicăm criteriile noastre, este evident că Chateaubriand expune o ordine naturală organică și simbolică, că este un mitolog și un simbolist *prin - excelență.* Dar, în niciun caz, *Madame* de Staël și Chateaubriand nu au fost singurii la vremea lor; Chiar și Chénier a conceput ideea unei noi poezii mitice, în special în fragmentul *Hermès™.* În *Obermann* (1804) de Sénancour, găsim ideea romantică a naturii în plină floare. „Natura simțită există doar în relațiile umane, iar elocvența lucrurilor nu este altceva decât elocvența omului. Pământul fertil, cele două imense, apele trecătoare nu sunt decât o expresie a relațiilor pe care inimile noastre le produc și le conțin." [10] Obermann găsește întotdeauna analogii în lucrurile exterioare care produc în noi senzația unei ordini universale. Chiar și florile, un sunet, o aromă, o rază de lumină devin „materialele pe care o idee exterioară le aranjează ca figuri ale a ceva invizibil". Stările mentale pe care le descrie Sénancour sunt remarcabil de asemănătoare cu cele ale lui Wordsworth, dar, spre deosebire de Wordsworth (ca să nu mai vorbim de idealismul „magic" al lui Novalis), Sénancour le experimentează aproape ca pe un blestem. El se plânge amarnic că soarta l-a condamnat să aibă doar un „vis al existenței sale". [359]Arta sa este, mai degrabă, cea a unei reverii pasive.

---

356 *Das antiphilosophische Weltbild des franzõsischen Sturm und Drang* (1760 89), (Berlín, 1934).

357 „Pământul trebuie reprezentat magnific sub emblema metaforică a unui animal mare care trăiește, se mișcă, este supus schimbărilor, revoluțiilor , febrelor; tulburărilor în circulația sângelui său." În *Oeuvres,* ed. Henri Clouard, 1 (Paris, 1927), 161-62.

358 G. Michaut edit. (Paris, 1911), 1, 132, Carta 36.

359 Véase Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve* (Paris, 1946), p. 332-33.

La Charles Nodier găsim, de asemenea, întregul repertoriu de teme și idei romantice. Nodier a fost un entomolog destul de tehnic, care a interpretat mitologic lumea insectelor. El a văzut în natură un alfabet care trebuia descifrat. În lumea insectelor și a infuzorilor a găsit o paralelă grotescă cu formele artei umane, iar în univers un proces de *„singenezie”,* o evoluție capricioasă către utopia umană. Nodier i-a cunoscut pe Swedenborg și Saint- Martin și a folosit lucrările fiziologului italian Malpighi. A scris basme romantice *(cum ar fi „La Fée aux Miettes”)* și ficțiuni precum *„Lydie ou la Résurrection* ” (1839), care are afinități evidente cu „ *Hymnen an die Nacht ”* de Novalis .[360]

„*Armonii poetice și religioase* (1830) de Lamartine se încadrează *perfect* în cadrul nostru ; cu greu se poate găsi o expresie mai precisă a viziunii romantice asupra naturii resimțite ca limbaj, ca un concert de armonii. Întregul univers este conceput ca un sistem de simboluri, corespondențe și embleme care, deși trăiește, bate și ritmic. Sarcina poetului nu este doar să citească acest alfabet, ci să vibreze cu el, să-i simtă și să-i reproducă ritmul. **Căderea unui înger*”* (1838) are o concepție mitologică asupra epopeii, similară cu cea a lui Ballanche; în ea găsim scara ființei, conceptul transformării fiecărui atom și fiecărui element în gândire și sentiment.[361]

Vigny este diferit. El nu acceptă conceptul romantic de natură; mai degrabă, este un susținător al dualismului dintre om și natură; un spirit iesimistic, titanic, care este un protest continuu împotriva ordinii naturii. Natura este moartă, tăcută și chiar ostilă omului. Dar acest dualism etic acut al omului împotriva naturii se combină , la Vigny, cu un simbolism complet romantic: „Cei mai inspirați oameni sunt cei care au făcut cele mai juste comparații. Ei sunt ramurile de care ne putem agăța în vidul care ne înconjoară... Fiecare om nu este decât imaginea unei idei a minții universale.”[362] Multe dintre poeziile lui Vigny, precum *Le Cor (Corul), La Neige (Negura) și La Bouteille à la mer (Butelia de apă),* sunt organizate în jurul simbolurilor. Preocuparea lui Vigny pentru mituri este evidentă; el a planificat o serie extrem de ambițioasă care urma să includă Judecata de Apoi și „Satan Sauvé”. Doar *Eloa,* un „mister”, și *Le Deluge (Plopul)* au fost vreodată finalizate.

Dintre toți romanticii, Victor Hugo a devenit, în ultima parte a vieții sale, cel mai ambițios dintre mitologiștii simboliști, profetul unei noi religii. Faima sa a scăzut în secolul al XX-lea, dar recent s-au depus unele eforturi pentru a salva aceste opere ulterioare - porțiuni din * *Legende des Siècles*, *La Fin de Salan* și *Dieu*.* Aceste eforturi apar nu numai în rândul academicienilor, ci și în rândul poeților suprarealiști. [363]Aceștia din urmă evidențiază Victor Hugo-ul ultimilor săi ani: mitic, misterios, grandios și, uneori, absurd. Victor Hugo se încadrează perfect în cadrul nostru, indiferent de ceea ce credem despre virtutea poeziei. Istoricii ideilor „s-au minunat de seninătatea imperturbabilă a unei sinteze care nu se dă înapoi în fața

360 Véase Walter Mônch, *Charles Nodier und die deutsche und en ¿lische Litera tur* (Berlin, 1931).

361 Pierre Maurice Masson, în *Oeuvres et maîtres* (Paris, 1923), reconstituie lenta evoluție a lui Lamartine către simbolismul romantic. Albert I. George, *Lamartine and Romantic Unanimism* (New York, 1940), studiază, sub acest termen anacronic, dovezile monismului, panteismului său etc.

362 *Jurnalul unui poet,* editat de F. Baldensperger (Londra, 1928), pp. 17, 136.

363 *The Mouth of Shadow,* Henri Parisot edit., prefață de Léon-Paul Lafargue (Paris, 1947).

propriei contradicții, care, panteistă și deistă în același timp, îl arată pe Dumnezeu răspândit în întregul univers și totuși transcendent și personal; care se inspiră din toate sursele, de la platonicienii și pitagoreienii moderni..., de la Swedenborg, de la Ballanche, de la Illuminati contemporani, de la Kabbaliști și care persistă în atingerea originalității prin împrumuturi multiple." Victor Hugo manifestă un panpsihism al naturii, o convingere a omniscienței (de exemplu, *Inima Sacră a Femeii),* a „victoriei unității asupra diversității, a Totului asupra efemerului, victoria vieții universale și vibrante asupra a tot ceea ce limitează, restricționează, frustrează și neagă." [364]În *Satira,* satirul este târât în fața zeilor și obligat să cânte pentru a-i amuza pe olimpienii disprețuitori. „Satira cântă pământul monstruos." Statura sa crește pe măsură ce cântă; devine o întruchipare a naturii și a vieții. Faunul se declară în strofa finală: „Place à tout! Je suis Pan, Jupiter, à genoux!" În *La Fin de Satan,* Satan este iertat și moare într-un final surprinzător când Dumnezeu spune: „Satan est mort renais, o Lucifer celeste!" Demonul este din nou captivat pentru că, în realitate, Satan îl iubea pe Dumnezeu; el însuși făcea parte din planul providențial. În *Dieu,* el trece în revistă diferitele filozofii pe care le opune sau le ridiculizează: ateismul, scepticismul, dualismul, politeismul grecesc și Iehova ebraic. Un înger expune un panteism spiritual: „Toate ființele sunt Dumnezeu; toate plutitoarele sunt marea." Poemul se încheie cu un imn adus lui Dumnezeu, care este conceput ca o serie tulburătoare de contradicții, o lumină orbitoare care este, în același timp, întuneric. „Nimic nu există în afară de El; profunda extravaganță." Așadar, în Victor Hugo sunt rezumate toate convingerile și temele romantice: natura organică și evolutivă a naturii, viziunea poeziei ca profeție, ideea că simbolul și mitul sunt instrumentele poeziei. La el, reconcilierea contrariilor, accentul pus pe integrarea definitivă a grotescului și răului în armonia universului, este deosebit de clar și evident chiar și în teoriile sale estetice timpurii , ca în prefața la *Cromwell.* Fervoarea sa profetică, intensitatea sa și gesturile sale grandioase pot fi părute pretențioase și absurde generațiilor care au pierdut această viziune asupra poeziei. Însă Victor Hugo a stabilit o ierarhie a tuturor temelor posibile ale idealului romantic al naturii , al continuității umanității cu aceasta, al vastei scări a naturii și al perfecțiunii ultime a umanității.

Balzac nu este în general considerat un romantic şi poate că nu a fost în multe aspecte ale superbei sale opere. Însă E.R. Curtius a subliniat pe bună dreptate [365]un aspect care trebuie să fi impresionat fiecare cititor al *Comediei Umane* - interesul lui Balzac pentru magie și ocultism. Un studiu al ideilor religioase ale lui Balzac dezvăluie că, în numeroase ocazii, s-a identificat ca un adept al lui Swedenborg. În opera sa, în mare parte autobiografică , *Louis Lambert, există o expunere a unui sistem care, în esență, trebuie să fie al lui Balzac și o laudă excesivă adusă lui Swedenborg ca „Buddha al Nordului". Opera sa Seraphita* este, de asemenea, plină de swedenborgianism, o filozofie a imanenței, teosofică și panteistă, pe care Balzac trebuie să o fi considerat compatibilă cu catolicismul și cu susținerea sa specifică a catolicismului politic . Oricare ar fi fost adevăratele idei religioase ale lui Balzac , este cert că el a apărat această idee organică a naturii, pe care a numit -*o magisme.* Biologia contemporană l-a impresionat profund, în special Geoffroy Saint-Hilaire și

364 Citat în Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth Century France* (Londra , 1941), pp. 282-293.

365 *Balzac* (Bonn, 1923).

ideea sa că există *un singur* animal. A fost captivat și absorbit de toate formele de magnetism, mesmerism și frenologie, toate susținând „unitatea naturii". La fel ca romanticii, Balzac avea o teorie a intuiției, căreia i-a aplicat termenul excentric de *„Spécialité".* distingând-o de instinct și abstracție. [366]A fost, de asemenea, un mitolog pasionat care a interpretat simbolic toate riturile, cultele, miturile, misterele religiei și creațiile artistice. „Astăzi, hieroglifele nu sunt inscripționate pe marmură egipteană, ci în mitologii, care sunt lumi unificate." Balzac a spus despre *La Peau de Chagrin,* „tot y est mythe et figure".[367] El a oferit constant interpretări simbolice; de exemplu, *La Vieille fille* conține o utilizare simbolică ciudată a lui *Orlando Furioso.* Deși interpretările extrem de forțate ale operei sale nu demonstrează acest lucru, Balzac a fost inspirat de un tip particular de metafizică, fizică sau energetică romantică, cu presupusele sale legi ale compensărilor, polarităților, fluidelor etc.

Mulți dintre autorii mai puțin cunoscuți de astăzi confirmă criteriile noastre . Pierre-Simon Ballanche avea o concepție mistică și pitagoreică despre natură și armonia sferelor (cele șapte numere produc un concert etern); el prezintă o apocalipsă în care materia ar fi spiritualizată de un nou magnetism, iar animalele ar dispărea pe măsură ce viața lor, prin asimilare, devine viața omului. Ballanche nu a fost doar un mitolog și un filosof imaginativ *al* naturii, ci și un simbolist care, cu mult înaintea lui Mallarmé, a conceput unitatea simțurilor. [114]

Edgar Quinet este asociat cu Ballanche și, bineînțeles, cu germanii. Pentru el, religia era treaba poetului; poetul distruge simbolurile fixe ale dogmei pentru a le reînnoi. Quinet credea, de asemenea, în ceva de genul unei viitoare epopei universale care ar „împăca toate legendele, contopindu-le într-una singură". [117]

Maurice de Guérin se încadrează și el în schema noastră. El prezintă principalele puncte de acord: ideile unității esențiale a naturii , continuitatea în lanțul creației, primatul facultății intuitive a omului, activă în special la poeții al căror rol este de a descifra „apariția plutitoare de simboluri pe care o numim univers". Sentimentul său de identificare cu natura este frumos exprimat în jurnalul său: „A te lăsa pătruns de natură... a te identifica cu primăvara... a aspira la toată viața din tine... a simți deodată floare, verdeață, pasăre, cântec, prospețime, elasticitate, voluptate, seninătate". Guérin își dorește „să simtă aproape fizic că trăiești din Dumnezeu și în Dumnezeu". El aspira să creeze mituri neo-păgâne precum *Centaurea* și să spiritualizeze natura, ca în *Meditația asupra morții Mariei;* suferea de setea romantică de a se înălța, ca un copil, la originile umanității și ale lui însuși pentru a găsi „ punctul de plecare al vieții universale". [118]

Gérard de Nerval este cel mai mistic, cel mai „supranatural" dintre toți - romanticii francezi și cel mai apropiat de cei mai imaginativi germani, pe care i-a cunoscut și i-a iubit. Simboliștii l-au recunoscut ca precursor al lor . Opera sa, *Aurélia,* este, în special, o serie de viziuni și vise prin care a încercat să-și transforme întreaga viață într-un mit. Nerval, la fel ca Keats, credea în adevărul literal al tot ceea ce este inventat de imaginație. Întreaga operă a lui Nerval este o lume de simboluri și mituri onirice. Este plină de swedenborgianism și alte credințe oculte;

366 *Louis Lambert,* fragmentul 16.
367 Curtius, *Balzac,* pp. 69-70.

natura este în întregime simbolică. El vorbește despre „o vastă conspirație a tuturor ființelor vii pentru a restaura lumea la armonia sa primară": „Mă întreb cum am putut exista atât de mult timp în afara Naturii fără să mă identific cu ea? Totul trăiește, totul acționează, totul corespunde; razele magnetice care emană din mine sau din alții trec nestingherite prin lanțul infinit al lucrurilor create; este o plasă transparentă care acoperă lumea și ale cărei fire fine leagă planetele și stelele . «Toate simțurile se trezesc reciproc. Existau, într-un fel, culori onomatopeice, atât de multă armonie este în om și în univers.» Hunt, *op. cit.* p. 99. Din *Orașul ispășirilor* .

117. „Concilier toutes les légendes en les ramenant à une seule", de la Avant-propos la *Merlin,* citat în Hunt, p. 137.

118. Jurnal, 10 dec. 1834; 25 martie 1833; 21 martie 1833, în *Oeuvres,* editură H. Clouard (Paris, 1930), 1, 253, 167, 147. lias. Acum sunt captiv pe pământ, dar dialoghez cu corul stelar, care îmi împărtășește bucuriile și suferințele!"[368]

Am menționat deja câteva dintre sursele romantismului francez - Swedenborg, Saint-Martin, germanii. Dar trebuie să ne dăm seama că în toate fazele gândirii franceze a existat o activitate paralelă considerabilă. În domeniul istoriei, Michelet a propus un „ simbolism istoric". Gânditorii neo-catolici francezi au împărtășit multe dintre principalele crezuri și motive romantice. Există o „asemănare izbitoare între doctrinele lui Hegel și cele ale lui Bonald". [369]Joseph de Maistre, cel puțin în tinerețe, a fost impregnat de ideile mitice, masonice și iluministe ale timpului său, care au lăsat o amprentă profundă asupra gândirii sale ulterioare. Într-o scrisoare către Bonald, el afirmă că „ lumea fizică nu este altceva decât o imagine sau, dacă preferați, formula, o repetare a lumii spirituale". Materia nu există independent de spirit. Catolicismul nu respinge complet politeismul; mai degrabă, explică și corectează mitologia greco-romană. „Fără îndoială, numele lui Dumnezeu este exclusiv și incomunicabil; totuși, există mulți zei în cer și pe pământ. Există inteligențe, naturi desăvârșite, oameni zeificați . Zeii creștinismului sunt sfinții."[370]

Întreaga mișcare eclectică, alimentată parțial, așa cum este, de surse germane, în special de Schelling, se încadrează în schema noastră , iar o mare parte din știința franceză a vremii, în special biologia, ajută la recrearea întregului „climat" mental în care a înflorit romantismul francez.

Revenind la Anglia, putem observa un acord complet cu francezii și germanii în toate punctele esențiale. Marii poeți ai mișcării romantice engleze constituie un grup destul de coerent , cu aceeași viziune asupra poeziei și aceeași concepție asupra imaginației, aceeași viziune asupra naturii și a spiritului. De asemenea, au în comun un stil poetic, o utilizare a metaforelor, simbolismului și mitului foarte diferită de tot ceea ce fusese pus în practică în secolul al XVIII-lea și care era apreciată de contemporanii lor ca fiind obscură și aproape ininteligibilă.

Afinitatea conceptelor de imaginație la poeții romantici englezi abia dacă mai are nevoie de demonstrație. Blake consideră întreaga natură drept „imaginația însăși". Scopul nostru cel mai înalt este:

Să vezi o lume într-un fir de nisip: Și un rai
într-o floare sălbatică, Ține infinitul în palma

368 *Aurélia,* traducere de Richard Aldington (Londra, 1932), pp. 51-52.
369 Vezi George Boas, *Filosofii franceze ale perioadei romantice* (Baltimore , 1925), p. 73.
370 *Le Pape,* en *Oeuvres, 4,* 541, citat de Viatte, 2, 80.

mâinii și eternitatea într-o oră.[371]

Prin urmare, imaginația nu este pur și simplu puterea vizualizării, situată între simț și rațiune, așa cum era pentru Aristotel sau Addison, și nici măcar puterea inventivă a poetului, concepută de Hume și mulți alți teoreticieni ai secolului al XVIII-lea ca o „combinație între sensibilitatea înnăscută, puterea de asociere și facultatea de concepție" [123] , ci ca o putere creatoare în virtutea căreia mintea „reușește să pătrundă în realitate, să vadă natura ca simbol al a ceva ascuns sau al a ceea ce nu este perceput în general în sine" .[124] Prin urmare, imaginația constituie baza respingerii de către Blake a viziunii mecaniciste asupra lumii, fundamentul unei epistemologii idealiste:

> *Lumina Soarelui atunci când o desfășoară depinde de organul care o privește* z/; [125]

Și, bineînțeles, fundamentul unei estetici, justificarea artei și a propriului său tip de artă. Această concepție a imaginației justifică în mod suficient nevoia de mit și metaforă și de simbol ca expresie a acestora.

Conceptul de imaginație la Wordsworth este fundamental același, deși Wordsworth se bazează mult mai mult pe teoriile secolului al XVIII-lea și este un susținător al naturalismului. Cu toate acestea, Wordsworth nu poate fi explicat pe deplin în termenii lui Hartley; pentru el, imaginația este " creatoare", o intuiție a naturii realității și, prin urmare, justificarea fundamentală a artei. Poetul devine un suflet viu „care pătrunde în viața lucrurilor". Imaginația este astfel un organ al cunoașterii care transformă obiectele și vede prin ele, chiar dacă acestea sunt doar „cea mai nesemnificativă floare" sau cel mai umil măgar, un copil idiot sau pur și simplu un copil: „profet puternic, văzător ales".

Întregul *Preludiu* este o istorie a imaginației poetului, la care se face referire, într-un pasaj central al ultimei cărți,

> *Un alt nume pentru putere absolută Și cea mai clară perspectivă, amplitudinea minții Și Rațiunea în cea mai exaltată dispoziție a ei>* [21]

Ediție Keynes (New York, 1927), p. 118.
(Să vezi lumea într-un fir de nisip / Și Raiul într-o floare sălbatică, / Să ții infinitul în palma mâinii / Și Eternitatea într-o oră).

123. Descrierea lui Walter J. Bate, în * *From Classic to Romantic** (Cambridge, Mass., 1946), p. 113.
124. I. A. Richards, *Coleridge despre imaginație* (Londra, 1935), p. 145.
125. „Pentru sexe: Porțile Paradisului", *Blake,* p. 752.
(Lumina soarelui când este dezvăluită/Depinde de organul care o contemplă).
126. Așa cum a încercat Arthur Beatty, în *William Wordsworth: Doctrina și arta sa în relațiile lor istorice* (ediția a 2-a, Madison, 1927).
127. *Preludiu,* XIV, 190 și următoarele.
(Un alt nume pentru putere absolută/ și cea mai clară intuiție, vastitate a spiritului,/ și Rațiune în cea mai înaltă expresie a sa).

Într-o scrisoare către Landor, Wordsworth spune că „în poezie, doar imaginația, adică ceea ce se preocupă de Infinit sau se îndreaptă spre el, mă afectează puternic". „Toți marii poeți sunt, conform acestui punct de vedere, figuri religioase

371 „Augusturile inocenței", *Poezie și proză de William Blake,* Geoffrey

puternice".[372] [373]

Este aproape imposibil să explicăm rolul fundamental pe care îl joacă imaginația în teoria și practica lui Coleridge . I.A. Richards a publicat o carte, *Coleridge despre imaginație, iar, recent,* [R.P.] Warren a legat cu atenție teoria de *Balea marinarului bătrân.123* Pasajul cheie despre imaginația primară și secundară din *Biographia Literaria* este prea cunoscut pentru a fi citat aici.[374] Coleridge îl urmează pe Schelling în formularea sa - în general, teoria lui Coleridge depinde în mare măsură de autorii germani. Termenul său „facultatea creativă deosebită"* este o traducere a termenului „Einbildungskraft", bazat pe o etimologie fantezistă din germană. [375]Dar când Coleridge lasă deoparte jargonul său tehnic, ca în oda *Dejecție* (1802), el vorbește în continuare despre „spiritul modelator al imaginației", despre imaginație ca despre un „termen obscur analog creației, nu tot ceea ce *credem,* ci tot ceea ce putem *concepe* despre creație". [376]Dacă Coleridge nu ar fi fost familiarizat cu autorii germani, ar fi putut să expună o teorie neoplatonică, așa cum a făcut Shelley în *Apărarea poeziei.*

*Apărarea *poeziei* * lui Shelley este aproape identică, în sensul cel mai larg, cu teoria lui Coleridge. Imaginația este „principiul sintezei". Poezia poate fi definită ca „expresia imaginației " . Poetul „participă la etern, la infinit și la unul". Poezia trage la o parte vălul „frumuseții ascunse a lumii și face ca obiectele familiare să pară nefamiliare". „Poezia compensează lipsa vizitelor divine la om". Pentru Shelley, imaginația este creativă, iar imaginația poetului un instrument pentru cunoașterea realității. Shelley, mult mai ingenios decât orice alt poet englez, cu excepția lui Blake, afirmă că momentul poetic este momentul viziunii; că cuvintele nu sunt decât o „umbră slabă"; că mintea, în procesul de compunere, este un „tăciune aprins". [377]La Shelley , găsim cea mai radicală separare între facultatea poetică și voință și conștiință.

Afinitățile și identitățile fundamentale ale ideilor lui Keats sunt evidente, deși Keats (sub influența lui Hazlitt) folosește un vocabular senzaționalist mai mult decât Coleridge sau Shelley. Dar el afirmă și: „Ceea ce imaginația consideră frumos trebuie să fie adevărat - indiferent dacă a existat înainte sau nu." [134] Clarence D. Thorpe, analizând toate declarațiile dispersate și relevante ale lui Keats, concluzionează: „Aceasta este puterea imaginației creatoare: o forță vizionară, reconciliantă și intrigantă care acaparează vechiul, pătrunde sub suprafața sa , eliberează adevărul care moțăie în el și, construind pe ceea ce este proaspăt, modelează din nou un univers reconstruit cu forme perfecte de putere și frumusețe

372 Enero 21, 1824. En *Letters: Later Years,* E. de Selincourt edit. (Oxford), 1, 134-35.

373 *Balada bătrânului marinar: cu un eseu de Robert Penn Warren* (New York, 1946).

374 *Biographia Literaria,* J. Shawcross, edit., 2 (Oxford, 1907), 12. T.S. Eliot l-a citat în „Andrew Marvell" (1921), retipărită în *Eseuri selectate.* (Londra , 1932), p. 284; de asemenea, I.A. Richards în *Principles of Literary Criticism* (Londra, 1924), p. 242. De atunci, a fost repetat *până la refuz.*

* [NT] Am tradus termenul englezesc *esemplastic* prin „peculiar facult tad creadora", deoarece acest termen este o construcție arbitrară a termenului german *Einbildungskraft,* neacceptat în limba engleză.

375 interpretează „Einbildungskraft" drept „In-eins-Bildung". Dar prefixul „ein" nu are nimic de-a face cu „in-eins".

376 15 ianuarie 1804. În *Letters,* editat de EH Coleridge, 2 (Londra, 1890), 450.

377 Din Shelley, *Critică literară și filosofică,* ed. J. Shawcross (Londra, 1909), pp. 131, 155, 153.

artistică.” [135] Aceasta ar putea fi considerată un rezumat al teoriilor despre imaginație ale tuturor poeților romantici.

Evident, o astfel de teorie implică o înțelegere diferită a realității și, în special, a naturii. Printre marii poeți romantici există diferențe individuale în ceea ce privește concepția lor despre natură. Dar toți au o obiecție comună față de viziunea mecanicistă asupra universului din secolul al XVIII-lea - chiar dacă Wordsworth îl admiră pe Newton și îl acceptă, cel puțin conform interpretării ortodoxe. Toți poeții romantici au conceput natura ca un întreg organic, precum omenirea, mai degrabă decât ca o confluență de atomi - o natură care nu este separată de valorile estetice, care sunt la fel de reale (sau, mai degrabă, mai reale) decât abstracțiunile științifice.

Blake rămâne oarecum detașat. El obiectează vehement la cosmologia secolului al XVIII-lea, personificată de Newton.

> *Dumnezeu să ne ferească de viziunea unică și de somnul lui Newton.* ™

Scrierile lui Blake sunt, de asemenea, pline de condamnări la adresa lui Locke și Bacon , a atomismului, deismului, religiei naturale și a altor asemenea. Dar el nu împărtășește divinizarea romantică a naturii; el comentează în mod expres prefața lui Wordsworth la *Excursie:* „Nu veți reuși să mă faceți să cred într-un astfel de cadru și aranjament.” [187] Pentru Blake, natura este dezonorată peste tot. A căzut odată cu omul; căderea omului și crearea lumii fizice au constituit un singur eveniment. În Epoca de Aur care va veni, natura (împreună cu omul) va fi restaurată la gloria sa curată. Omul și natura sunt, pentru Blake, nu doar extensii, ci și simboluri unul ale celuilalt și unul pentru celălalt:

134. Scrisoare către B. Bailey, 22 noiembrie 1817, în *Letters,* editată de MB Forman (ediția a 4-a, Londra, 1952), p. 67.
135. *Mintea lui John Keats* (Oxford, 1926), p. 126.
136. Scrisoare către T. Butts, 22 noiembrie 1802, *Blake,* p. 1068. (Dumnezeu să ne ferească de Viziunea Unilaterală și de visul lui Newton).
137. *Ibidem,* p. 1.026 (scris în 1826).

> *Fiecare fir de nisip, fiecare piatră de pe pământ, fiecare stâncă și fiecare deal, fiecare fântână și pârâu, fiecare iarbă și fiecare copac, munte, deal, pământ și mare, nor, meteor și stea sunt oameni văzuți de departe.* [133]

În *Milton,* În special, natura apare ca trupul desfăcut al omului. Lanțurile muntoase care traversează lumea sunt coloana vertebrală fracturată a Albionului. Nimic în afara Albionului nu există; soarele, luna, drumurile, centrul pământului și adâncurile mării erau toate în spiritul și corpul său. Chiar și timpul este un puls în arteră, iar spațiul o celulă sanguină. Simbolismul complex și tonul strident au împiedicat aceste poezii ulterioare să fie citite pe scară largă; dar operele lui Damon,

Percival, Schorer și Frye...[378] [379] [380] [381] Acestea au demonstrat subtilitatea și coerența speculațiilor lui Blake, care îl plasează în marea tradiție a *Naturphilosophie,* moștenită de la *Timeu al lui Platon* la Paracelsus, Bõhme și Swedenborg.

În concepția lui Wordsworth despre natură, există un salt de la ceva asemănător unui panteism animist la o concepție reconciliabilă cu creștinismul tradițional. Natura este animată, vie, plină de Dumnezeu sau de Duhul lumii; este prezentă în mod misterios, reglând frica și administrând plăcerea. De asemenea , natura este un limbaj, un sistem de simboluri. Stâncile, falezele, râurile din Pasul Simplon.

> *Erau toate ca lucrările unei singure minți, trăsăturile aceleiași fețe, flori pe un singur copac; Personaje ale marii Apocalipse Tipurile și simbolurile Eternității.* [1] * [1]

Am înțelege greșit epistemologia idealistă dacă am pune la îndoială „obiectivitatea" pe care Wordsworth o acordă acestor concepții. Este o relație dialectică, nu o simplă impunere subiectivă, în ciuda pasajelor precum ... *de la tine însuți vine ceea ce trebuie să dai, altfel nu vei putea niciodată primi.* [1] * [2]

Spiritul trebuie să colaboreze, și este prin însăși natura sa că trebuie să fie așa.

> *...vocea mea proclamă*
> *Cât de rafinat este Mintea individuală*
> *(Și puterile progresive poate nu mai puțin Ale întregii specii)*
> *la Lumea exterioară Este potrivită: —și cât de rafinat, de asemenea... Lumea exterioară este potrivită Minții; Și creația (cu un nume mai josnic, Nu poate fi numită) pe care ei cu putere amestecată... O realizează.* [1] * [2]

Ascendența acestor idei este evidentă la Cudworth, Shaftesbury, Berkeley și alții; există unele anticipări poetice la Akenside și Collins, dar, la Wordsworth, o filozofie naturală, un concept metafizic al naturii, pătrunde în poezie și găsește o expresie individuală superioară - prezența fantastică a munților, a firmamentului, forme eterne ale naturii, combinate cu un sentiment viu al irealității nebuloase a lumii.

Wordsworth împărtășește cu prietenul său Coleridge un concept general despre natură. Am putea cu ușurință echivala toate conceptele fundamentale ale lui Wordsworth cu cele ale lui Coleridge; modul în care sunt formulate se datorează probabil influenței lui Coleridge, care, în primii ani ai vieții sale, i-a studiat pe

---

378 Scrisoare către T. Butts, 2 octombrie 1800, *ibid.,* 1052.
(Fiecare fir de nisip,/ fiecare pietricică de pământ,/ fiecare stâncă și deal,/ fiecare izvor și pârâu,/ fiecare fir de iarbă și fiecare copac,/ munte, deal, pământ și mare,/ nor, meteor și stea/ sunt oameni văzuți de departe).

379 S. Foster Damon, *William Blake* (Boston, 1924); William C. Percival, *„Cercul destinului" de William Blake* (New York, 1938); Mark Schorer, *William Blake* (New York, 1946); Northrop Frye, *Simetria Pearful: Un studiu despre William Blake* (Princeton, 1947).

380 Studii excelente în JW Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry* (New York, 1936) și în R. D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941).

381 *Preludiu,* VI, 636 și următoarele.
(Erau toate ca lucrările unui singur spirit, trăsăturile/ aceleiași fețe, urmașii unui singur copac;/ personaje ale marii Apocalipse/ tipurile și simbolurile Eternității).

platonicienii de la Cambridge și Berkeley.

> *Singura Viață din noi și dincolo de noi... Și ce-ar fi dacă toată natura animată... Plastică și vastă, o singură adiere intelectuală. În același timp Sufletul fiecăruia și Dumnezeul tuturor...* ♦

„limbajul etern pe care Dumnezeul tău îl rostește..." „Un alfabet simbolic, minunat" și concepția relației subiect-obiect:

142. *Ibidem,* XII, 276-277. ...
(...se naște din tine însuți, pe care trebuie să o dai / altfel nu vei putea primi).

143. Prefață la *Excursie. Operele poetice,* editări de E. de Selincourt și H. Darbishire (Oxford, 1949), 5, 5.
(...vocea mea proclamă/ cu ce rafinament spiritul individual/ [și poate nu mai puțin facultățile progresive / ale tuturor speciilor] se adaptează lumii exterioare: —și cât de rafinat, de asemenea.../ lumea exterioară se adaptează Spiritului ; / Și creația [printr-o denumire mai mică / este posibil să o numim] pe care o împlinesc cu o putere binecuvântată).

* (Singura viață ici și colo.../ Și poate a întregii naturi vii.../ vastă și creatoare, o respirație intelectuală./ În același timp, Sufletul fiecăruia, Dumnezeul tuturor...).

> *Primim, dar ceea ce dăm*
> *Și numai în viața noastră trăiește Natura![382]*

—toate acestea sunt citate din poeziile sale timpurii. Coleridge, la maturitate, a dezvoltat o filozofie complexă a naturii, care se bazează în mod decisiv pe *Naturphilosophie* a lui Schelling și Steffens.[383] [384]Natura este interpretată constant în analogie cu progresul omului către conștiința de sine, iar Coleridge se lasă purtat de toată chimia și fizica speculativă contemporană (electricitate, magnetism) pentru a menține o poziție apropiată de vitalism și panpsihism.

Ecourile acestei științe contemporane au pătruns și în concepțiile și chiar în imaginile lui Shelley. Există numeroase aluzii în poezia sa la teoriile chimice, electrice și magnetice - la teoriile elaborate de Erasmus Darwin și [Humphrey] Davy.140 Dar, în termeni generali, Shelley îi imită în primul rând pe Wordsworth și Coleridge în ceea ce privește „spiritul naturii". Același concept apare și în ceea ce privește vitalitatea naturii, continuitatea sa cu omenirea și limbajul său simbolic. De asemenea, este prezent conceptul de cooperare și interrelație dintre subiect și obiect, ca în *principiul Mont Blanc:*

---

382 Din „Harpa eoliană", „Gheață la miezul nopții", „Destinul națiunilor" și „Depresie", *Poemele ,* editat de E. H. Coleridge (Oxford, 1912), pp. 101-102, 152, 242, 365.
(Primim ceea ce dăm/ Și numai în viața noastră există Natura/.)

383 *Teoria vieții* nu este altceva decât o lucrare de citate din texte traduse. Vezi Henri Nidecker, „Praeliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über *Lebenstheori (Theory of Life)* von Samuel Taylor Cole ridge", *Bericht der philosophisch-historischen Fakultăt der Università! Basel,* Heft 5 (Basel, 1927), p. 7-12.

384 Numeroase dovezi în C. Grabo, *Un Newton printre poeți: Utilizarea științei de către Shelley în Prometheus Unbound* (Chapell Hill, 1930).
Universul etern al lucrurilor/ curge prin spirit și-și stârnește valurile repezi,/ când întunecate, când sclipitoare — când reflectând melancolie —/ când oferind splendoare, de unde izvoare secrete/ către sursa gândului omenesc își oferă tributul/ de ape — cu un sunet pe jumătate al lor.

Universul veșnic al lucrurilor Curge prin minte și-și rostogolește
valurile rapide, Când întunecate — când strălucitoare — când reflectă
întuneric, Acum oferă splendoare, de unde din izvoare secrete Sursa
gândului uman își aduce tributul Din ape, — cu un sunet doar pe
*jumătate al său**

Aceasta pare să spună: nimic nu există în afara spiritului uman, dar funcția receptivă a fluxului conștiinței este mult mai mare decât cel mai mic principiu activ al spiritului.

Mintea *mea omenească, care acum transmite și primește pasiv influențe*
rapide,

Menținând un schimb neîncetat de replici
Cu universul clar al lucrurilor din jur. [1] * [1]

Iată-ne, în ciuda accentului pus pe pasivitatea minții, puși în fața unei concepții clare despre o corespondență, un schimb între principiile sale creative și cele pur receptive. Shelley a conceput natura ca un flux de fenomene; el cântă despre nori, vânt și apă, mai degrabă decât, precum Wordsworth, despre munți sau „sufletul locurilor solitare ". Dar el nu se oprește, desigur, la natură; mai degrabă, el caută unitatea superioară pe care aceasta o ascunde:

Viața, precum o cupolă de sticlă multicoloră,
Pătează strălucirea albă a Eternității. [1] * [3]

În extazul suprem, orice individualitate și particularitate sunt abolite de marea armonie a lumii. Dar la Shelley, spre deosebire de Blake sau Wordsworth care contemplă în liniște viața lucrurilor, idealul se disipează în sine; vocea sa se clatină; exaltarea supremă devine o pierdere totală a personalității, un instrument al morții și al anihilării.

Concepția romantică despre natură apare la Keats, dar numai într-o formă moderată, deși ar fi dificil să-i negăm poetului din *Endymion* sau „Oda către privighetoare" o legătură intimă cu natura și cu mitologia naturală a anticilor. *Hyperion* (1820) indică în mod obscur spre un evoluționism optimist, așa cum se vede în discursul lui *Oceanus* către tovarășii săi *Titani.*

Cădem prin legile naturii, nu prin forță...
Așa cum nu ai fost primul dintre puteri
Deci nu ești tu ultimul...
Așa că, pe călcâiele noastre, o nouă perfecțiune pășește.
...căci este legea eternă
Cel mai bun în frumusețe ar trebui să fie primul în putere.[385 386 387]

---

385 Propria mea minte umană, care în mod pasiv/ dă și primește influxuri constante ,/ menținând un schimb neîncetat/ cu universul pur al lucrurilor înconjurătoare.

386 *Adonais,* versetele 462-63.
Viața, asemenea unui vitraliu în multe culori, reflectă splendoarea albă a Eternității.

387 Cartea a II-a, versurile 181-90, 189, 212, 228-29. Cădem prin lege naturală, nu prin forță.../ căci nu ai fost primul dintre puteri/ deci nici nu ești ultimul.../
Astfel, în călcâiele noastre, o nouă perfecțiune umblă/ ..căci aceasta este legea eternă/ Ca

Însă Keats, poate pentru că era student la medicină, a fost mai puțin afectat de concepția romantică despre natură.

Această concepție apare, deși doar intermitent, la Byron, care *nu* împărtășește concepția romantică despre imaginație. Este prezentă în special în al treilea cânt al lui *Childe Harold.* (1818), scrisă la Geneva, când Shelley îi era tovarășă permanentă:

> *Nu trăiesc în mine însumi, ci devin O Parte din ceea ce mă*
> *înconjoară; iar pentru mine Munții înalți sunt un sentiment.388*

Byron menționează:

> *... sentimentul de infinit, atât de resimțit*
> *În singurătate, unde suntem cel mai puțin singuri;*
> *Un adevăr care prin ființa noastră se topește și purifică de sine.* [1] ™

Însă, în general, Byron este în primul rând un deist care crede în mașina universală a lui Newton și care contrastează constant pasiunea și nefericirea omului cu frumusețea senină și indiferentă a naturii . Byron cunoaște oroarea izolării omului, teroarea spațiilor goale și nu împărtășește respingerea fundamentală a cosmologiei secolului al XVIII-lea, nici sentimentul de continuitate și sentimentul esențial de bunăstare în cadrul universului, așa cum sunt împărtășite de marii poeți romantici.

Această concepție despre natura imaginației poetice și a universului are consecințe evidente asupra compoziției poetice. Toți marii poeți romantici sunt creatori de mituri; sunt simboliști a căror compoziție trebuie înțeleasă în termenii încercării lor de a oferi o interpretare mitică totală a lumii, pentru care poetul deține cheia. Contemporanii lui Blake au fost cei care au inițiat această renaștere a poeziei mitice - care poate fi observată chiar și în interesul lor pentru Spenser, pentru *Visul unei nopți de vară* și pentru *Furtună;* pentru demonii și vrăjitoarele lui Burns; în interesul lui Collins pentru superstițiile scoțienilor din Highland și valoarea lor pentru poet; pentru mitologia pseudo-scandinavă a lui Gray; și în investigațiile anticare ale lui Jacob Bryant și Edward Davies. Dar Blake a fost primul poet englez care a creat o nouă mitologie la scară largă.

Mitologia lui Blake nu este nici clasică, nici creștină, deși încorporează numeroase elemente biblice și miltoniene. Se apropie vag de o mitologie celtică (druidică), sau mai degrabă, de niște denumiri de acest fel, dar în esență este o creație originală (poate prea originală) care încearcă să prezinte atât o cosmogonie, cât și o apocalipsă : o filozofie a istoriei, o psihologie și (așa cum s-a subliniat recent) o viziune asupra politicii și eticii. Simbolurile lui Blake sunt omniprezente chiar și în cele mai simple dintre *Cântecele Inocenței* și *Cântecele Experienței.* Poeziile sale ulterioare, cum ar fi *Ierusalim,* necesită un efort de interpretare care s-ar putea să nu fie pe măsura recompenselor estetice obținute. Dar Northrop Frye a demonstrat cu adevărat, în mod convingător, că Blake a fost un gânditor extraordinar de original,

---

cel mai frumos dintre toate să fie cel mai puternic.

388Nu trăiesc în mine însumi, ci devin/ parte din ceea ce mă înconjoară; iar pentru mine/ munții înalți sunt un sentiment.

150. *Childe Harold,* Cântul III, strofele 72, 90. Sentimentul infinitului, atât de profund resimțit/ în singurătate unde suntem cel mai puțin singuri;/ atunci un adevăr se topește prin întreaga noastră ființă/ Și ne purifică de sine.

care avea idei despre ciclurile culturii, teorii metafizice ale timpului și teorii despre difuzia universală a miturilor și ritualurilor arhetipale în întreaga societate primitivă, care ar putea fi, uneori, confuze și empirice, dar nu de neînțeles pentru o epocă care i-a aclamat, la momentul potrivit, pe Toynbee și Dunne și care a avansat antropologia modernă.

La prima vedere, poetul romantic cel mai îndepărtat de simbolism și mitologie este Wordsworth. Josephine Miles, în studiul său, * *Wordsworth and the Vocabulary of Emotion*, *[389]*l-a considerat exemplul perfect al poetului care înregistrează emoțiile, care le numește în mod specific. Însă Wordsworth, în teoria sa, insistă asupra metaforei și nu este nicidecum indiferent față de mitologie. El joacă un rol important în interesul reînnoit pentru mitologia greacă interpretată în termenii sufletului însuși. Există sonetul „Lumea este prea multă cu noi" și pasajul din Cartea a patra din * *Excursia* * (1814) care laudă noțiunile obscure și vagi de nemurire pe care grecii le-ar fi putut avea atunci când efectuau ritualul sacrificiului părului în râu. Există revenirea ulterioară la mitologia clasică, „Laodamia" și „Oda lui Lycoris", poeme pe care Wordsworth le-a apărat și el pentru materialul lor „care poate fi legat de modul real de a simți".

Însă, și mult mai important, poezia sa nu este lipsită de un simbolism pătrunzător . Cleanth Brooks a demonstrat în mod convingător că „Oda: Intimații ale nemuririi" se bazează pe o metaforă dublă și contradictorie a luminii și cum chiar și sonetul „Pe podul Westminster" acoperă o figură atotcuprinzătoare . [390]*„Căprioara albă din Rylstone "* poate fi într-adevăr alegorică într-un sens aproape medieval (iepurele este ca un animal într-un bestiar), dar chiar și această piesă târzie arată efortul lui Wordsworth de a merge dincolo de anecdotic sau - descriptiv, dincolo de simpla menționare și analiză a emoțiilor și stărilor de spirit.

La Coleridge, teoria simbolismului este centrală; artistul discută cu noi prin intermediul simbolurilor, iar natura este un limbaj simbolic . Pentru el, distincția dintre simbol și alegorie este legată de relația dintre imaginație și idee (care, în anumite privințe, poate fi descrisă ca o teorie a metaforei), geniu și talent, rațiune și înțelegere. Într-un studiu ulterior, el afirmă că o alegorie nu este altceva decât traducerea noțiunilor abstracte într-un limbaj imaginativ care, în sine, nu este altceva decât o abstracție a obiectelor simțurilor. Mai mult, un simbol este caracterizat prin transparența particularului în individual, sau a generalului în particular, sau a universalului în general; mai presus de toate, un simbol este caracterizat prin transparența eternului în și prin temporal. Imaginația este facultatea simbolurilor. În multe dintre declarațiile sale timpurii, Coleridge a condamnat mitologia clasică pentru că este distinctă de mitologia creștină. Mai târziu însă s-a interesat de o mitologie greacă reinterpretată simbolic și a scris o lucrare stranie despre „Despre *Prometeu al lui* Eschil" (1825), în care se bazează, în mare măsură, pe tratatul lui Schelling intitulat *Über die Gottheiten von Samothrace* (1815).[391]

Magnifica poezie timpurie a lui Coleridge este cu siguranță simbolică de la început până la sfârșit. Recent, R.P. Warren a oferit o interpretare a romanului „

389 Berkeley, 1942.
390 *Uru-ul bine lucrat* (New York, 1947).
391 *Manualul omului de stat,* în *Complete Worts,* ed. Shedd, 1 (New York, 1853), 437-38; W. K. Pfeiler, „Tratatul lui Coleridge și Schelling despre zeitățile samotrace", *Modern Language Noles,* 52 (1937), 162-65.

Bătrânul Marinar". care poate fi excesivă în detalii, dar convingătoare în teza sa generală — întregul poem implică un concept de „sacramentalism", al sacralității naturii și a tuturor ființelor naturale și este organizat în jurul simbolurilor luminii lunii și a luminii solare, a vântului și a ploii.[392]

Este inutil să demonstrăm că Shelley este un simbolist și un mitolog . Poezia sa nu este doar în întregime metaforică, ci Shelley aspiră și să creeze un nou mit al răscumpărării pământului, pentru care folosește materiale clasice destul de liber; de exemplu, în „ *Prometeu nelegat* " (1820), „Vrăjitoarea lui Atlas" și „ *Adonais* " (1821). Această ultimă poezie poate fi ușor interpretată greșit dacă este considerată pur și simplu ca o elegie pastorală care urmează tradiția lui Bion și Moschus. De-a lungul poeziei lui Shelley , este prezent un sistem destul de consistent de simboluri recurente: vulturul și șarpele (care are antecedente gnostice), templele, turnurile, barca, râul, peștera și, bineînțeles, vălul, cupola cu vitralii și splendoarea albă a eternității.[393] [394] [395]

> *Moartea este vălul pe care cei care trăiesc îl numesc viață.*
> *Ei dorm și este ridicat.* [1] ™

La Shelley, extazul capătă un ton consumator, de falsetto; vocea lui se frânge în punctul culminant; se estompează: „Leșin, mă estompez !" „Cad peste spinii vieții! Sânger." [151] Shelley ar vrea să ne vadă depășind granițele individualității, absorbiți de un fel de nirvana. Această dorință vehementă de unitate explică și o caracteristică pătrunzătoare a stilului său: sinestezia și fuziunea sferelor diferitelor simțuri au, la Shelley, o paralelă în tranzițiile și fuziunile sale rapide de emoții, de la plăcere la durere, de la suferință la bucurie.

Keats este, de asemenea, un mitolog. *Endymion* și *Hyperion* sunt mărturii elocvente în acest sens. În opera sa, găsim simbolismul recurent al lunii și al somnului, al templului și al privighetorii. Marile ode nu sunt doar o serie de tablouri, ci construcții simbolice în care poetul încearcă să stabilească conflictul dintre artist și societate, dintre timp și eternitate.

Și Byron - așa cum Wilson Knight a demonstrat extravagant în *Oracolul în flăcări*[396] [397]— pot fi interpretate în termeni de gesturi: *Manfred* (1817), *Cain, Heaven and Earth* și chiar *Sardazi apalus* (1821). Marii poeți nu sunt singuri la vremea lor. Southey și-a scris poemele epice, *Thalaba, Madoc* (1805), *Blestemul lui Kehatna* (1810), pe teme mitologice din Țara Galilor și India antică. Thomas Moore a câștigat faimă datorită splendorii fals-orientale a lui *Lalla Rookh* (1817), iar *Psyche-ul* doamnei Tighe l-a influențat pe Keats. În cele din urmă, în 1821, Carlyle

---

392 New York, 1946.

393 Despre simbolurile lui Shelley, vezi AT Strong, *Three Studies in Shelley* (Londra, 1921) și eseul lui WB Yeats despre *Ideas of Good and Erti* (1903).

394 *Prometeu nelegat,* II, scena 3, versetele 113-14.
Moartea este vălul pe care cei vii îl numesc viață:
În timp ce ei dorm, se ridică.

395 „Serenada indiană", „Odă vântului de vest".

396 Londra, 1939.

397 Excelentul articol al lui W.K. Wimsatt, intitulat „Structura imaginilor romantice ale naturii", în *The Age of Johnson: Essays Presented to CB Tinker* (New Haven, 1949), pp. 291-303, îmi întărește cu siguranță argumentul.

a publicat *Sartor Resartus,* cu filosofia sa despre îmbrăcăminte, în care un întreg capitol este intitulat „Simbolism". Indiferent de nivelul de penetrare, găsim o revenire generală la concepția mitică a poeziei care nu a fost uitată de secolul al XVIII-lea. *Cel* mult, Pope ar fi putut concepe mașini burlesce precum silfidele din Răpirea *lacătului* sau căscatul final grandios, semi-serios, al Nopții de la sfârșitul Dunciadei . [158]

S-ar putea argumenta că aceste atitudini, credințe și tehnici romantice erau limitate la un grup restrâns de mari poeți și că, în general , Anglia de la începutul secolului al XIX-lea împărtășea multe dintre opiniile Epocii Rațiunii. Se poate admite că mișcarea romantică engleză nu a fost niciodată la fel de conștientă de sine sau, posibil, la fel de radicală ca mișcările din Germania sau Franța; că atitudinile din secolul al XVIII-lea au fost mult mai influente și mai răspândite decât pe continent, de exemplu, în filosofie, unde utilitarismul și filosofia scoțiană a bunului simț au dominat; și că teoria romantică engleză a poeziei este un amalgam curios de senzualism și asociaționism, moștenit din secolul al XVIII-lea și din idealismul platonician recent sau antic . Singurul scriitor de o oarecare importanță care a propus un sistem „idealist" coerent a fost Coleridge, iar „sistemul" său, sau proiectul unui sistem, a fost în mare parte un import din Germania. Dar găsim și o mulțime de dovezi printre scriitorii de mâna a doua care arată că atmosfera intelectuală din Anglia se schimba . Pot fi menționați unii dintre susținătorii mai puțin importanți ai lui Kant, cum ar fi singularul bijutier Thomas Wirgman.[398] [399] [400] [401] [402] [403]În Anglia exista multă știință, biologie și chimie romantică, despre care știm încă foarte puțin astăzi. Dacă examinăm ideile și cercetarea literară a perioadei, putem schița schimbările care au avut loc ceva mai devreme pe continent. Concepția romantică despre folclor poate fi găsită, de exemplu, în remarcabila prefață la a doua ediție a lucrării „ *Istoria poeziei engleze"* de Thomas Wharton , scrisă de Richard Price (1824); Price era familiarizat cu Schlegel, Frații Grimm și chiar *cu „Symbolik"* de Creuzer . În [1827] , William Motherwell, primul editor de încredere de balade scoțiene, a vorbit despre poezia populară ca fiind „acea structură poetică care a fost țesută împreună cu sentimentele și pasiunile oamenilor și care reprezintă adevărata întruchipare a spiritului lor universal și a tendințelor lor intelectuale și morale" [.1] ® [2] Ar fi nevoie de multe cercetări la autori secundari și în periodice pentru a susține pe deplin acest lucru, dar au fost adunate suficiente dovezi pentru a arăta că Anglia a suferit și ea schimbarea atmosferei intelectuale care era generală în Europa.

Ar fi nevoie de prea mult spațiu pentru a examina în mod adecvat toate celelalte literaturi europene din acest punct de vedere. Italia a fost uneori considerată o excepție; i s-a negat chiar că ar fi avut vreun romantism „adevărat". [18] *

Însă, atâta timp cât admitem supraviețuirile puternice ale neoclasicismului,

---

398 Vezi lucrarea mea *Immanuel Kant în Anglia* (Princeton, 1931) -

399 Ediția WC Hazlitt (Londra, 1871), pp. 11, 27n.

400 *Menestrelsy: Antic și modern* (Glasgow, 1827), p. v.

401 De exemplu, Gina Martegiani, *Il Romanticismo nacional non esiste* (Florența , 1908). ...

402 Poemul se încheie astfel: Astfel, prin această imensitate / Îmi înecă gândul, / Și naufragiul îmi este dulce în această mare. / Despre mitul lui Leopardi, vezi K. Vossler, *Leopardi* (München, 1923), p. 192.

403 *O istorie a mișcării romantice din Spania* (2 vol. Cambridge, 1940).

orientarea politică deosebit de pasională și absența unor teme din literaturile romantice nordice, nu se poate spune că Italia se abate de la normă. Într-adevăr, există un acord profund între Leopardi și marii săi contemporani de cealaltă parte a Alpilor, chiar dacă teoriile sale literare au multe trăsături neoclasice. Poemul său avansat, *L'infinito* (1819), este o dovadă a conceptului său romantic despre natură. Teoriile sale despre marea armonie [poetică] , „effetto poetico" al totalității naturii și nostalgia sa pentru Grecia primitivă îl leagă de germani. Foscolo și Manzoni, atât ca critici, cât și ca artiști, sunt părți integrante ale mișcării europene; Gioberti a expus o estetică similară cu cea a lui Schelling.

Allison Peers a susținut că romantismul spaniol a fost de foarte scurtă durată și s-a dezintegrat la scurt timp după triumful său din 1838.185 [Acest] lucru poate fi adevărat pentru romantismul considerat ca o „școală", dar cu greu este cazul pentru literatura romantică spaniolă din secolul al XIX-lea. În special, Espronceda pare să se potrivească foarte bine cu modelul nostru.

În țările scandinave, romantismul german, în special cel al lui Schelling, a fost foarte influent. Printre suedezi, un întreg grup de critici considera opera de artă un simbol al universului.[404] [405] [406]Filosofia naturii a fost larg *acceptată* , iar tendința de mitologizare a fost în centrul întregii renașteri nordice.

Mișcările romantice slave prezintă trăsături și probleme speciale. Rușii s-au bazat foarte mult pe germani, în special pe Schelling și Hegel.167 [Lermontov] se potrivește modelului nostru, la fel ca, desigur, Vladimir Odoevski, ale cărui anecdote despre artiști, precum „Johann Sebastian Bach", sunt pline de teoria corespondenței , de ideea artei ca mediator între om și natură.168 [Pușkin] , într-o oarecare măsură, constituie o excepție; forma sa clară pare neoclasică, iar studiile literare rusești recente îl exclud din mișcarea romantică.[407] [408]Însă acest lucru este greu de justificat dacă se iau în considerare nu doar afinitățile frecvent citate cu Byron, ci și simbolismul naturii la Pușkin, care a fost studiat, poate prea subtil, de Gerșenzon; sau mitul său despre statuia distructivă care apare în lucrările intitulate *Oaspetele de piatră, Călărețul de bronz* [și] Povestea *cocoșului de aur.110*

Literatura romantică poloneză este cea mai romantică dintre toate literaturile minore: Mickiewicz și Słowacki împărtășesc pe deplin ideea romantică despre natură, conceptul romantic de imaginație și utilizarea simbolului și a mitologiei, exprimându-le chiar și într-un mod extravagant. Același lucru este valabil și pentru gânditorii romantici polonezi precum Hoene-Wronski. Mișcarea romantică cehă are cel puțin un mare poet, Karel Hynek Mácha, care împărtășește conceptul de natură, imaginație și simbol cu contemporanii săi germani și polonezi . [409]Un argument

404 Vezi în special Albert Nilsson, *Svensk Romantik. Structura platoniciană, Kellgren - Franzén - Elgström - Hammersköld - Atlerborn - Stagnelins - Tegnér - Rydberg* (Lund, 1916).

405 Véanse Thomas G. Masaryk, *Spiritul Rusiei* (2 vol., Londra, 1919); Dimitri Chizhevsky, *Hegel' v Rossii* [Hegel în Rusia] (Paris, 1939).

406 *Romanticheskie povesti* [Povestiri romantice] (Leningrad. 1929).

407 Viktor Zhirmunsky, *Valeri Bryusov i nasledie Pushkina* [VB și moștenirea lui Pușkin] (Retrogrado, 1922); y Boris Eikhenbaum, „Problemy poetiki Push kina" [Problemele poeticii lui Pușkin], en *Skvotd Literatura* (Leningrad, 1924).

408 Mikhael O. Gershenzon, *Madrosi Pushkina* [Înțelepciunea lui Pușkin] (Moscova, 1919); Roman Jakobson, „Socha v Symbolice Puskinove" [Statuia în simbolismul lui Pușkin], *Slavo a slovesnost,* 3 (Praga, 1937), 2-24.

409 Vezi „Mâcha și Byron", *Slavonic Review,* 15 (1937), 400-12.

important pentru coerența și unitatea mișcării romantice europene reiese dintr-o investigație a literaturilor minore: „predictibilitatea" caracterului lor general. Chiar dacă nu am auzit niciodată de mișcarea romantică cehă, ar fi totuși posibil, în anumite limite, să afirmăm prezența și absența anumitor teme, idei și tehnici.

Concluzia mea privind unitatea mișcării romantice poate fi, din păcate, ortodoxă și chiar convențională. Dar pare necesară reafirmarea ei, mai ales în lumina celebrului atac al lui Lovejoy. „Despre discriminarea romantismului" dovedește, în opinia mea, doar că Joseph Wharton a fost un scriitor preromantic prematur naturalist ; că Friedrich Schlegel a fost un intelectual extrem de complicat și afectat; și că Chateaubriand a apărat multe idei clasice despre critica literară și Shakespeare. Faptul că Chateaubriand a fost conservator și că Victor Hugo a ajuns să fie liberal nu rupe unitatea romantismului francez ca mișcare literară. În general, criteriile politice par a fi apreciate disproporționat atunci când sunt luate ca bază pentru a judeca viziunea fundamentală asupra lumii și loialitatea artistică a unui om.

Desigur, nu neg diferențele dintre diversele mișcări romantice; diferențe în accentul pus și în distribuția elementelor; diferențe în ritmul evoluției, în originalitatea marilor scriitori. Sunt pe deplin conștient că cele trei grupuri de idei pe care le-am selectat au antecedente istorice anterioare Iluminismului și în tendințele de bază ale secolului al XVIII-lea. Ideea unei naturi organice provine din neoplatonism și se filtrează prin Giordano Bruno, Böhme, platonicienii de la Cambridge și unele dintre textele lui Shaftesbury. Ideea imaginației creatoare și a poeziei ca profeție are antecedente similare. O concepție simbolistă și chiar mitică a poeziei apare frecvent în istorie; de exemplu, în epoca barocă , cu arta sa simbolică, viziunea sa asupra naturii ca hieroglife pe care omenirea, și în special poetul, este destinată să le descifreze. Într-un fel, romantismul este renașterea a ceva antic, dar este o Renaștere cu o diferență; aceste idei au fost traduse în termeni acceptabili pentru oamenii care au trăit Iluminismul. Poate fi dificil să se facă o distincție clară între un simbol romantic și unul baroc, între ideea romantică despre natură și imaginația lui Böhme. Dar, pentru scopurile noastre, trebuie doar să știm că există o diferență între simbolul lui Pope și cel al lui Shelley. Aceasta poate fi descrisă; este un fapt obiectiv al istoriei că există o diferență clară între tipul de metafore și simbolism folosit de Pope și cel folosit de Shelley. Pare dificil de negat că ne confruntăm cu același fapt substanțial atunci când observăm diferența dintre Lessing și Novalis sau Voltaire și Victor Hugo.

Lovejoy a susținut că „noile idei ale perioadei erau, în mare măsură, eterogene, independente din punct de vedere logic și, uneori, în esență antitetice unele față de altele în deducțiile lor". [410]Dacă ne revizuim

410 „Semnificația romantismului pentru istoricul ideilor", *Journal of the History of Ideas, 2* (1941), 261.

Ca argument, este evident că această idee este greșită. Dimpotrivă, există o profundă coerență și o implicație reciprocă între ideile romantice despre natură, imaginație și simbol. Fără o astfel de idee despre natură, nu am putea crede în semnificația simbolului și a mitului. Fără simbol și mit, poetului i-ar lipsi instrumentele necesare pentru intuiția realității pentru care a strigat; și fără o astfel de epistemologie , care are încredere în creativitatea spiritului uman, nu ar exista natură vie și nici simbolism adevărat. Poate că nu o acceptăm ca fiind ideea noastră despre lume - puțini dintre noi ar accepta-o astăzi la prima vedere - dar trebuie să recunoaștem că este coerentă și completă și, așa cum sper că am demonstrat, că a dominat în întreaga Europă.

Putem continua, așadar, să vorbim despre romantism ca despre o mișcare europeană a cărei trezire lentă în timpul secolului al XVIII-lea poate fi descrisă și examinată și pe care o putem numi, dacă dorim, preromantism. Evident , există perioade de dominație a unui sistem de idei sau practici poetice; și, evident, acestea au antecedentele și supraviețuirile lor . A lăsa deoparte aceste probleme din cauza dificultăților terminologice mi se pare echivalent cu a lăsa deoparte sarcina centrală a istoriei literare. Dacă istoria literară nu se mulțumește să rămână amestecul comun și ridicol de biografie, bibliografie, antologie și critică emoțională disjunctă, ea trebuie să studieze procesul total **al** literaturii. Acest lucru se poate face doar prin conturarea secvenței perioadelor; apariția, dominația și dezintegrarea convențiilor și normelor. Termenul „romantism” ridică toate aceste întrebări și, în opinia mea, aceasta constituie cea mai bună apărare a sa.

RECENZIE A ROMANTICISMULUI

Eseul precedent a generat numeroase comentarii și s-au spus multe, fără a fi folosit, pentru a fundamenta și modifica ideea despre natura și unitatea romantismului pe care o propunea. O analiză a întregii chestiuni este în curs de desfășurare.

Lovejoy nu și-a apărat teza, ci mai degrabă a reafirmat-o: în prefața la o mică carte, * *Raționea, intelectul și timpul** (1961), [411]în care analizează unele idei ale lui Schelling, Jacobi, Schopenhauer și Bergson, acest autor reproduce cele mai importante pasaje din eseurile lor timpurii pentru a justifica evitarea numirii acestor filozofi „romantici". Ronald S. Crane, pe care l-am citat pentru că a respins „basmele neoclasicismului și ale romantismului secolului al XVIII-lea",[412] [413]A comentat articolul meu pe larg: nu a obiectat la generalizările istorice care descriau schimbarea termenilor pe care îi alesesem, dar considera „pasiunea mea pentru unitate" excesivă. A cerut „dovezi literale": voia să demonstrez „egalitatea, în sensul literal" al termenilor „imaginație", „natură" și „simbol" la toți autorii examinați . Crane mi-a dat o sarcină imposibilă: nu văd cum poate cineva dovedi o identitate literală proprie oricărei individualități. Aceasta ar implica o epocă monolitică, un astfel de concept neputând fi găsit în niciun moment al istoriei. În toate scrierile mele, am pledat în mod constant pentru un concept de perioadă care să cuprindă supraviețuirile epocilor anterioare și anticipările celor ulterioare. Cuvântul „perioadă" cere stăpânirea (dar nu domnia dictatorială totală și închisă) a unui set de norme care, în cazul romantismului , sunt suficient susținute de concepte similare sau analoage privind imaginația, natura, simbolul și mitul. Sunt mulțumit că Crane a admis astfel de generalizări și recunosc că Lovejoy, în **Marele lanț al ființei* * și în unele eseuri ulterioare, folosește într-adevăr concepte precum „organicism, dinamism și diversificare", care descriu ceea ce se numește în mod obișnuit „ romantic". Simpla evitare a utilizării termenului, așa cum face Lovejoy în noua sa

411 Baltimore, 1961.

412 Citat anterior, pag. 156 del *Filological Quarterly,* 22 (1943), 143.

413 În *Filological Quarterly,* 29 (1950), 257-59.

carte despre romantism, nu rezolvă deloc problema. Schelling și adepții săi.

Morse Peckham, într-un articol mult adnotat, „Towards a Theory of Romantism" (1951), [414]a dorit – așa cum spune el – „să-l împace pe Lovejoy cu Wellek și pe Lovejoy cu sine însuși" propunând criteriul „ dinamismului organic" ca definiție a romantismului. În consecință, Peckham a acceptat conceptul de natură și imaginație așa cum este descris în articolul meu, dar a abandonat interesul pentru simbol și mit. Peckham introduce un nou concept, „romantism negativ", adică un romantism disperat, nihilist. Argumentul continuă spunând că romantismul pozitiv nu i se potrivește lui Byron, dar „romantismul negativ" da . Se presupune că nu sunt capabil să „accept" acest fenomen. Cu toate acestea, mi se pare că s-a realizat foarte puțin numind aceste stări spirituale comune – *Weltschmerz, mal du siècle ,* Pesimismul – ca romantism „negativ". Pare o soluție pur verbală: ca și cum am numi naturalismul „simbolism negativ" și simbolismul „naturalism negativ". Demonstrând coerența punctului de vedere pe care alți autori, precum și eu, l-am numit „romantism" – organicismul său, utilizarea imaginației creative, procedurile sale simbolice și mitice – am exclus nihilismul, „alienarea" din definiția noastră. Un om care consideră natura moartă și un dușman al omului; care consideră doar imaginația ca o facultate combinatorie și asociativă; și care nu folosește dispozitive simbolice și mitice, nu este un scriitor romantic în sensul în care sunt Wordsworth , Novalis și Victor Hugo.

De la apariția articolului său în 1951, Morse Peckham și-a schimbat părerea. Într-un nou eseu, „Către o teorie a romantismului. Reconsiderări" (1961),[415] [416]Peckham abandonează prima sa schemă pentru o istorie culturală pompoasă a epocii moderne, pe care a dezvoltat-o și într-o carte, * *Dincolo de viziunea tragică* * (1962). Peckham numește acum romantismul Iluminism, profund impresionat, se pare, de opera lui Ernest Tuveson, * *Imaginația ca mijloc de grație: Locke și estetica romantismului* * (1960). [417]Însă Tuveson , deși excelent în studierea influențelor lui Locke asupra esteticii britanice din secolul al XVIII-lea, nu poate demonstra că imaginația era considerată un „mijloc de grație" la acea vreme. În orice caz, ruptura cu tradiția locheană este, tocmai, un test crucial al esteticii romantice. Este necesar doar să menționăm respingerea

3Interpretarea lui Coleridge asupra ideilor lui Locke sau ideea lui Schelling despre „bestialitățile" lui Locke, așa cum le denumește Henry Crabb Robinson, este irelevantă. [418]Fie ce-o fi, Peckham consideră acum că esența romantismului este impunerea ordinii asupra haosului: un subiectivism eroic, antimetafizic, care aduce în minte „A Freeman's Worship" de Bertrand Russell, mai degrabă decât viziunea unui Wordsworth, a unui Friedrich Schlegel sau a unui Lamartine . Peckham are o viziune foarte nejustificată asupra lui Kant, considerându -l un fel de pragmatist. „Romantismul învață de la Kant", spune el, „că nu are absolut nicio nevoie de o

414 En *PAÍLA.* 61 (1951), 5-23.

415 În *Studii de Romantism,* 1 (1961), 1-8.

416 Noua York, 1962.

417 Berkeley, 1960.

418 Ideile lui Coleridge despre Locke sunt adunate în lucrarea Robertei F. Brinkley, „ *Coleridge on the Seventeenth Century"* (Durham, NC, 1955), pp. 67-109. Pentru ideile lui Schelling despre Locke, vezi H. *C. Robinson în Germania,* editată de E. Morley (Oxford, 1929), p. 118, scrisoare datată 14 noiembrie 1802.

metafizică constitutivă și că poate folosi orice metafizică sau ipoteză despre lume ca ficțiune supremă". Nu cunosc niciun scriitor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau începutul secolului al XIX-lea căruia i s-ar putea aplica această descriere. Cine, așadar, a respins posibilitatea metafizicii sau a tratat-o ca ficțiune supremă? Nici măcar Friedrich Schlegel, a cărui teorie a ironiei l-a expus acuzațiilor de „probabilism", oportunism și estetism. Mă tem că „reconsiderările" lui Peckham nu contribuie prea mult la definirea mai bună a „romantismului": pare corect că nu a menționat termenul în *Dincolo de viziunea tragică.*

Citindu-l pe Peckham, ești tentat să abandonezi problema în disperare. Am putea fi de acord cu Lovejoy sau chiar cu Valéry, care ne avertizează că „este imposibil să te gândești serios la cuvinte precum clasicism, romantism, umanism sau realism. Nu te poți îmbăta sau potoli setea cu etichetele de pe o sticlă". [419]Dar, desigur, acești termeni nu sunt etichete: au o gamă de semnificații cu totul diferită de cea a lui Pabst Blue Ribbon sau Liebfrauenmilch. Logicienii moderni ne spun că toate definițiile sunt verbale, că sunt „stipulate" de vorbitor. Într-adevăr, nu-i putem împiedica pe comuniști să numească dictatura „democrația populară", un bebeluș să numească orice străin „tătic" sau pe Peckham să numească romantismul „Renașterea ". Însă „există un sens – îl citez pe Wilbur Urban – în care distincția dintre definiția verbală și cea propriu-zisă este validă... Vine un punct în care o astfel de variație încetează să mai fie doar incomodă și impracticabilă; devine ininteligibilă. Ea duce la o *contradictia in adjecto,* în care incompatibilitatea intrinsecă dintre subiect și predicatul propoziției determinante distruge sensul printr-o negație implicită." [420]Putem abandona teoriile care insistă să numească romantismul Iluminism. Nici măcar nu trebuie să considerăm munca noastră identică cu cea a lexicografului, a cărui sarcină este de a documenta întreaga gamă de utilizări ale unui termen. Mai degrabă, vom încerca să demonstrăm că există o zonă tot mai mare de acord și chiar convergență între definiții sau, mai modest, între descrierile romantismului pe care cercetătorii responsabili din diferite țări le-au încercat în ultimele decenii. De altfel, sper că cercetarea va evidenția diferențele dintre metodele și abordările utilizate în cercetarea literară din Germania, Franța, Anglia și Statele Unite . Însă tocmai varietatea tradițiilor naționale, care adesea au doar un contact superficial unele cu altele, va determina dacă înțelegerea naturii romantismului va apărea în modul cel mai convingător.

În Germania, la începutul anilor 1920, o întreagă serie de cărți a fost dedicată în mod special definirii naturii sau esenței romantismului. Germanii au lucrat, sau mai degrabă, au lucrat, cu dihotomii, teze și antiteze, contraste largi precum idee și formă, idee și experiență, raționalism și iraționalism, perfecțiune și infinit și așa mai departe. Max Deutschbein, în lucrarea sa * *Das Wesen des Romantischen** (1921), [421]a aspirat la o intuiție fenomenologică a esenței romantismului, demonstrând acordul dintre romantismul englez și cel german în conceptul și utilizarea uniunii contrariilor: finitul și infinitul, eternitatea și temporalitatea, universalitatea și individualitatea . Schema este utilă pentru concluzia că poezia engleză a pus în

419 *Gânduri rele* (Paris, 1942), p. 35: „Este imposibil să gândești serios cu cuvinte precum clasicism, romantism, umanism, realism . Nu ne îmbătăm și nu desărăm cu etichete de sticle."

420 *Lumea inteligibilă* (New York, 1929), p. 124.

421 Coethen, 1921.

practică teoria germană, dar, desigur, asemănările izbitoare pe care Deutschbein le găsește între romantismul german și cel englez se datorează adesea faptului că principalul lor martor englez, Coleridge, îl parafrazează doar pe Schelling. Cu toate acestea, această lucrare puțin apreciată a subliniat un concept central și valid: imaginația reconciliatoare, sintetică, ca numitor comun al romantismului.

Schema de contraste dezvoltată de Fritz Strich în lucrarea sa *Deutsche Klassik und Romantik: oder Vollendung und Unendlichkeit* (1922) [422]are un punct de plecare diferit. Strich dorește să transfere *Kunstgeschichtche Grundbegriffe* (1915) a lui Wölfflin în istoria literaturii. Wölfflin a contrastat ingenios arta renascentistă și cea barocă pe motive pur structurale, cum ar fi forma „deschisă" sau „închisă". Strich, pe de altă parte, leagă contrastul dintre arta clasică și cea romantică de căutarea umanității pentru permanență sau eternitate. [423]Eternitatea poate fi atinsă fie în perfecțiune, fie în infinit. Istoria umană oscilează între acești doi poli. „Perfecțiunea tânjește după nemișcare. Infinitul după mișcare și schimbare. Perfecțiunea este închisă, infinitul deschis. Perfecțiunea este clară, infinitul umbros. Perfecțiunea urmărește imaginea, infinitul simbolul ." [424]Transferul categoriilor lui Wölfflin din istoria artei în literatură este ingenios, dar ne întrebăm dacă descrierea romantismului ca fiind dinamic, cu formă deschisă, obscur, simbolic și așa mai departe nu face altceva decât să alinieze romantismul cu barocul și simbolismul în seria de alternanțe extreme dintre intelect și sentiment care ar trebui să constituie istoria Europei. Este vechea distincție între oaie și capră: un artificiu schematic care ascunde particularitățile istorice ale erei romantice în distincția sa față de alte stiluri cu formă deschisă, dinamice și simbolice. Stridi și numeroșii săi adepți au avut un succes remarcabil în descoperirea acestor schimbări ample în sentimente și forme de artă, care erau greu perceptibile înainte ca Wölfflin și alții să concepă vocabularul pentru a le descrie.

Toată această chestiune este încă, aparent, o noutate în Statele Unite ale Americii: de aceea filosoful W.T. Jones, în noua sa carte, *Sindromul romantic* (1961),[425] [426]El face cele mai extravagante afirmații în sprijinul descoperirii unei scheme destul de similare cu cea a multor germani. Potrivit lui, romantismul este dinamic mai degrabă decât static, preferă dezordinea ordinii, continuitatea separării, o lumină slabă uneia strălucitoare, are o predispoziție pentru interior mai degrabă decât pentru exterior și preferă o altă lume acesteia. [427]Jones pare să nu fie conștient de numeroasele tipologii de acest fel prezente în Germania. Nicăieri în cartea sa nu apar numele lui Dilthey, Spranger, Jaspers, Jung sau Nohl. [428]Singura teorie

422 München, 1922.

423 Strich pare să fi dezvoltat o sugestie din opera lui Heine , titlul *Școlii Romantice* (1833). Vezi *Sämtliche Werke,* ed. O. Walzel, 7 (Leipzig, 1910), 14: „Arta clasică cerea doar să reprezinte finitul, iar figurile sale puteau fi identice cu ideea artistului. Arta romantică cerea să reprezinte, sau mai degrabă să sugereze, infinitul și relațiile pur spiritualiste și se refugia într-un sistem de simboluri tradiționale sau, mai degrabă, în parabolic."

424 Stridi, paginile 7-8: „Completarea este odihnă neschimbată. Infinitatea: mișcare și transformare. Completarea este închisă, dar infinitul este deschis. Unitatea este completă... Claritatea este completă, dar întunericul este infinit... Prin urmare, imaginea este completă, dar simbolul este infinit."

425 La Haya, 1961.

426 *Ibidem,* pag. 118.

427 Jones, pag. 48.

428 Vezi Wilhelm Dilthey, „Die Typen der Weltanschauung" (1911) în *Gesammelte Schriften,* 8

cunoscută de Jones pare să fie cea a lui Wölfflin, la care face referire într-o notă de subsol. Jones recunoaște că categoriile lui Wölfflin „par a fi legate de tezele mele", dar consideră că descoperirea că „aceste categorii permit o comparație intermediară între producțiile artistice și operele literare și filozofice" este a sa. [18] Analiza operelor de artă de către Jones, a contrastului dintre Dürer și Rubens, Bellini și El Greco, depinde în întregime de analiza lui Wölfflin. Aplicarea sa la poezia romantică, care este subiectul nostru aici, nu depășește niciodată cele mai simple observații. Poezia romantică preferă lumina slabă, difuză, mormântală, cu nuanțe delicate (penumbra lui Wölfflin). Ea ilustrează cu ușurință așa-numita predispoziție interioară, precum și preferința pentru dezordine, dragostea pentru continuitate, lumea de dincolo și așa mai departe. Majoritatea acestora sunt teme comune, iar exemplele lui Jones par adesea prost alese. De exemplu, el folosește citate din *Faust al lui Goethe* fără a lua în considerare contextul dramatic. Cea mai semnificativă [429]contribuție a lui Jones la tipologie este sugestia pernicioasă că aceasta trebuie verificată prin cuantificare: ideea că o echipă de cercetători ar trebui, de exemplu, să numere metafora luminii slabe în toate poeziile publicate într-un an dat . Jones își imaginează că prin astfel de metode statistice ar fi posibil să se dea o dată obiectivă pentru apariția romantismului. [430]Nu voi insista asupra dificultăților și incertitudinilor pe care le prezintă acest proiect: imposibilitatea de a stabili criterii pentru ceea ce constituie lumină slabă în metaforă și pentru a defini ce este o imagine și de a le cuantifica în toate poeziile, în toate limbile. Mai degrabă, ceea ce trebuie respins este întregul ideal al cunoașterii implicite: credința la modă în statistică, negarea problemei cruciale a valorii și individualității.

Julius Petersen, în lucrarea sa * *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantikik* * (1926), [431]a investigat numeroasele definiții date romantismului în Germania. Petersen a îmbrățișat fiecare abordare, inclusiv pe cea rasistă, care face din romantismul specific german, și pe cea regională, care îl face un element particular al Germaniei de Est . Dar, în momentul în care își scria opera, situația începea să se schimbe. Din ce în ce mai multe rezerve cu privire la metodă în ansamblu erau exprimate, atât în Germania, cât și în străinătate. Martin Schütze, profesor de germană la Universitatea din Chicago, în lucrarea sa **Iluzii academice** (1933) - o carte care a fost în mare parte ignorată, dar care este acum din fericire disponibilă din nou într-o retipărire - [432]a formulat critici usturătoare la adresa întregii fantasmagorii germane de polarități. Emil Staiger, chiar înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial și în prefața la *Die Zeit als Ein bildungskraft des Dichters* (1939), a anunțat că sarcina studiului literar este „interpretarea" și alunga din sanctuarul său interior influențele biografiei, psihologiei, sociologiei și tipologiei. [433]În ultimii ani la Harvard, Karl Vietor și-a proclamat convingerea că

(Leipzig, 1931), 75-118; Eduard Spranger, *Lebensformen* (Halle, 1914); Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (Berlin, 1919); C. G. Jung, *Psychologische Typen* (Zurich, 1921); Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung* (Jena, 1923).

429 De exemplu, discursul lui Faust ca răspuns la întrebarea lui Gretchen despre credința sa, „Wer darf ihn nennen?" (Oare ce-i oare?), nu ar trebui interpretat ca o mărturisire de credință din partea lui Goethe, așa cum presupune Jones (p. 131). Faust încearcă să evite un răspuns clar.

430 Paginile 227 și următoarele.

431 Leipzig, 1926.

432 Chicago, 1933, ediție nouă, Hamden, Connecticut, 1962, cu prefață de René Wellek.

433 Zürich, 1939: „Einleitung: Von der Aufgabe un den Gegenstänaden der Literatunvissenschaft".

„era abordării conform *geitesgeschichtlich* și a metodelor sale s-a încheiat”.[434]

Din câte pot constata, de la sfârșitul războiului au apărut* doar două cărți germane noi despre natura romantismului. Adolf Grimme, în *Vom Wesen der Romantik* (1947), [p. 25,] definește romantismul ca o cale de a-ți croi drum prin ceea ce el numește „straturile vegetative ale sufletului”: preconștientul înainte de subconștient. Preconștientul include imaginația, care este adusă la conștiință prin romantism. Grimme este mai interesat de apărarea sa teoretică a metodei fenomenologice. Un singur exemplu ar fi suficient, spune el, deoarece nu putem face deducții sau generalizări despre romantism înainte de a ști ce se înțelege prin termen. Scopul unei definiții verbale este iluzoriu: putem doar să arătăm spre ceea ce este romantic, așa cum arătăm spre culoarea roșie. Cunoscutul filosof iezuit Romano Guardini, într-o colecție de prelegeri intitulată *Romantik* (1948), ajunge la o concluzie similară: romantismul este „o revoltă a inconștientului și a primitivului”. [28]

Comparațiile cu romantismul englez făcute în Germania au devenit destul de prudente. Horst Oppel, în „Englische und deutsche Romantik” (1956) [,] pune prea mult accent pe diferențele dintre cele două țări: predominanța filosofiei empirice în Anglia, singularitatea basmului german, raritatea ironiei romantice în Anglia și așa mai departe. Eudo C. Mason, profesor britanic de germană, scriind în aceeași limbă, a dezvoltat recent această temă în cartea sa *Deutsche und englische Romantik* (1959). [El] subliniază pe bună dreptate situația istorică foarte diferită a poeților romantici englezi, care nu au trebuit să se confrunte cu figuri atât de copleșitoare precum Goethe și Schiller în Germania. El evidențiază trăsături ale romantismului german, cum ar fi nihilismul îndrăzneț, satanismul, decadența și estetismul extrem, care depășesc cu mult limitele burgheze ale unui Wordsworth sau ale unui Coleridge. Mason acordă prea multă importanță lipsei aproape totale de înțelegere și contact dintre cele două țări. În opinia mea, el pune prea mult accent pe timiditatea, ortodoxia și pudicitatea poeților englezi. El subliniază rolul lui Henry Crabb Robinson ca singura persoană de la acea vreme care i-a înțeles atât pe Wordsworth, cât și pe romanticii germani, deși trebuie să recunoască faptul că Robinson, dintr-o perspectivă istorică, era aproape insignifiant și că articolele pe care le-a publicat reflectă cu greu presupusa profunzime a înțelegerii sale. Încercarea lui Robinson , din 1829, de a-l transforma pe Goethe în Wordsworth, cu consimțământul lui Ottilie von Goethe, a fost un eșec lamentabil. Trebuie concluzionat că

899-916; 914: „Era abordării bazate pe științe umaniste și a metodelor sale s-a încheiat, în mod evident.”

25. Braunschweig, 1947.
26. „Aspectul și esența romantismului”, în *Romantism. Un ciclu de prelegeri la Tübingen,* ed. Theodor Steinbüchel (Tubinga, 1948), pp. 237-49
27. În *Die Neueren Sprachen,* Heft 10 (1956), pag. 457-75, reimpreso en *Râul sacru: Studien und Interpretationen zur Dichtung der englische Romantik* (Frankfurt, 1959), pag. 5-24.
28. Göttingen, 1959.

A existat o adevărată întâlnire de opinii (deși nu fără câteva ciocniri fizice) între Coleridge și Tieck sau între Coleridge și August Wilhelm Schlegel. Dar, fără îndoială, problema afinității dintre romantismul german și cel englez nu poate fi rezolvată demonstrând că contactele contemporane erau slabe și că simpatiile

434 „Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte”, en *PMLA,* 60 (1945),

personale erau departe de a fi perfecte.

Desigur, cercetarea și interpretarea scriitorilor romantici individuali sunt abundente în Germania, dar, în general, o tăcere stranie s-a instalat în jurul problemei naturii sau esenței romantismului.

Situația din Franța este cu totul diferită. Paul Van Tieghem a încercat o sinteză a tuturor literaturilor romantice europene în * *Le Romantisme dans la littérature européenne** (1948). [435]Van Tieghem și-a propus să scrie o istorie literară la o scară cu adevărat internațională: descrie cu generozitate literaturile europene minore, inclusiv pe cele slave și scandinave. El ignoră în mod deliberat granițele naționale și își ordonează descoperirile nu conform unui atlas lingvistic, ci conform unei hărți psihologice și estetice a tendințelor și gusturilor. Categorii precum „sentimentul - pentru natură", „religia", „dragostea", „exotismul" și „ istoricismul " oferă o multitudine de informații, dar, din păcate, nu ating niciodată un nivel superior de generalizare. În mod destul de singular, Van Tieghem poate spune că „suprimarea stilului mitologic este probabil cea mai universală trăsătură a romantismului formal". [436]Van Tieghem, deși bine informat și profund conștient de unitatea Europei, îi lipsește * *esprit de finesse**. Și rămâne superficial până la punctul de a fi derutant. [437]Examinarea de către Jean-Bertrand Barreré a definițiilor recente ale romantismului nu adaugă nimic nou.[438] [439]Barreré preferă să se concentreze pe studiul diferitelor etape ale romantismului francez: o sarcină istorică care nu ne interesează.

Mult mai stimulatoare și mai originale sunt studiile grupului de critici care se autointitulează critici ai conștiinței sau școala de la Geneva . Aceștia par să trăiască într-o lume foarte diferită de cea a academicienilor literari mai vechi. Albert Béguin, în *L'Âme romantique et le rêve* (1939), studiază romantismul german și autorii francezi care, în opinia sa , au urmat aceeași cale: Rousseau, Sénancour, Nodier, Maurice de Guérin, Victor Hugo, Nerval; și face referire la Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Proust. Béguin nu este interesat în mod deosebit de influențe : motivația sa este, în cele din urmă, religioasă. Pentru el, „măreția romantismului " constă în „a fi recunoscut și afirmat profunda asemănare dintre stările poetice și revelațiile unui ordin religios" .[34] Dar Béguin este și un savant interesat să definească esența romantismului. Romantismul este un mit, potrivit lui: omul inventează mituri pentru a-și depăși singurătatea și pentru a se reintegra în întreg. El inventează mituri într-un dublu sens: le găsește în arca istoriei și le descoperă în vise și în inconștient. Béguin distinge trei mituri romantice: cele ale sufletului, cele ale inconștientului și cele ale poeziei. Poezia este singurul răspuns la angoasa elementară a creaturii cufundate în existența sa temporală . El ia de la sine înțeles conceptul analogic al

435 Vol. 76 din *L'Evolution de l'humanité,* Henri Beer edit. (Paris, 1948).

436 *Ibid.,* pag. 14: „La supression de ce style [mythologique] conventionel est peut-être le caractère le plus universel du romantisme formel".

437 O carte similară este *Romantismul european* de Giovanni Laini (2 vol., Florența, 1959), o lucrare cuprinzătoare, dar pur străină. Începe cu controversele împotriva clasicilor din secolul al XV-lea și se termină cu romantismul actual.

438 „Despre câteva definiții ale romantismului", *Review of the Humanities,* Fsc. 62-63 (1951), pp. 93-110.

439 2 vol. Marsilia, 1937. Citez noua ediție (Paris, 1946), într-un singur volum, care, din păcate, nu aduce instrumentul critic și nici bibliografia.

universului : structura minții noastre și a ființei noastre totale și ritmurile sale spontane sunt identice cu structura și marile ritmuri ale universului. Orizontul lui Béguin este limitat la literatura germană și franceză. Își concentrează atenția asupra teoreticienilor germani, a filosofilor speculativi și a doctorilor inconștientului și studiază alături de ei scriitori simpatizanți precum Jean Paul, Novalis, Brentano, Arnim și E.T.A. Hoffmann. Cineva care studiază romantismul englez ar putea concluziona că Béguin evidențiază cei mai iraționaliști autori și izolează în mod nejustificat visele, noaptea și inconștientul ; dar cred că, chiar și într-un studiu paralel al schimbărilor englezești, am găsi la Béguin cea mai excelentă înțelegere a naturii imaginației romantice și a înrădăcinării acesteia în sensul continuității dintre om și natură și prezența lui Dumnezeu.

Georges Poulet, în cărțile și articolele sale dedicate în principal sentimentului timpului și spațiului, confirmă concluziile lui Béguin printr-o metodă oarecum diferită. Primele sale cărți, *Eludes sur le temps humain* și *La Distance intérieure* (1950, 1952), sunt ambele dedicate scriitorilor francezi, pe care îi studiază individual, deși anexa la traducerea în engleză, *Studies in Human Time,* conține schițe ale scriitorilor americani, de la Emerson la Henry James și T.S. Eliot, aranjați alfabetic. [36] Însă în articolul său, „Atemporale și romantism" (1954), [37] și în secțiunea „Le Romantisme" din noua sa carte, *Les Métamorphoses du cercle* (1961), [38] Poulet face generalizări îndrăznețe despre romantism. În articolul din *Journal of the History of Ideas,* el încearcă să definească experiența specifică a timpului comună multor romantici: Rousseau, De Quincey, Baudelaire. Se pare că toți au experimentat *paramnezie,* senzația de *déjà vu,* reamintirea...[440] [441] [442] [443] [444] [445] [446] [447]absență totală care pare să nu fie amintită; toți au căutat, cel puțin, să excludă total trecutul din prezent prin intermediul unei concentrări perfecte asupra prezentului, ca și cum timpul ar sta în loc și ar deveni eternitate. Dar Poulet subliniază pe bună dreptate că această experiență romantică nu este identică cu sursa sa filosofică: neoplatoniciana „posedare simultană și perfectă a unei vieți nesfârșite". Romanticii nu au vrut să descrie în poeziile lor o lume ideală sau existența abstractă a lui Dumnezeu. Ei au vrut să-și exprime propriile experiențe concrete, propria lor înțelegere personală a eternității umane. „Pe scurt, au introdus, paradoxal, Eternitatea în timp." [38] În noua sa carte, Poulet definește romantismul în termeni oarecum diferiți: ca o conștientizare a naturii fundamental subiective a minții, ca o retragere din realitate în miezul sinelui, care servește drept punct de plecare pentru o întoarcere la natură. În esență, Poulet trage exemple ale acestei mișcări agitate a spiritului de la scriitori francezi, dar și de la Coleridge și Shelley, citând și manipulând ingenios, dar poate prea insistent, figurile cercului și circumferinței. Faptul că Shelley spune că „poezia este în același timp centrul și circumferința cunoașterii" îl încântă la fel de mult ca admirația lui Coleridge pentru roata unei

---

440 *Ibid.,* p. 401: „Măreția romantismului rămâne de recunoscut și a afirmat profunda asemănare dintre stările poetice și revelațiile ordinii religios".

35. *Ibidem,* pp. 395-96, 400-0
36. Paris, 1950 și 1952; traducere în engleză de Elliott Coleman, *Studii în limba engleză Timpul omului* (Baltimore, 1956).
37. În *Revista de Istorie a Ideilor,* 15 (1954), 3-22.
38. Paris, 1961.

trăsuri vechi. „El vede cum spițele merg de la centru la circumferință și câte imagini distincte pot fi înțelese clar dintr-o privire, ca și cum ar forma un întreg, iar fiecare parte se află într-o anumită relație armonioasă cu fiecare dintre celelalte și cu toate." Roata este simbolul frumuseții , al întregirii organice, al unității universului.[448] [449]

În concepția sa despre critică, Poulet exclusese inițial posibilitatea unor astfel de generalizări despre o anumită perioadă: fiecare autor, potrivit lui, trăia în propria lume particulară, construită de propria „conștiință". Sarcina criticului este de a pătrunde în această conștiință individuală . [450]Dar, se pare, Poulet își imaginează acum aceste conștiințe ca și cum ar fi unificate în întregul monopolizator al spiritului epocii: el generalizează cu îndrăzneală despre Renaștere, Baroc și Romantism. Romantismul - nu doar francez sau german, ci întregul romantism - este definit, conform acestei încercări de a depăși opoziția dintre subiect și obiect, dintre centru și circumferință, urmând o experiență personală.

Aceeași viziune este propusă de Albert Gérard în **L'Idée romantique de la poésie en Angleterre* * (1955), [451]rezumată într-un articol intitulat „Despre logica romantismului" (1957). [452]Gérard respinge, de asemenea, ca fiind inadecvate vechile generalizări despre romantism: emotivitatea sa, cultul spontaneității, primitivismul și altele asemenea, și examinează meticulos , conform metodelor tradiționale, ideile comune lui Wordsworth, Coleridge, Shelley și Keats (Byron este exclus în mod deliberat) cu privire la experiența poetică considerată o formă de cunoaștere, ca o intuiție a unității cosmice concepută ca un continuum de materie și spirit. Filosofia creativității, uniunea dintre subiect și obiect și rolul simbolului și mitului sunt expuse de Gérard cu o documentație amplă. Rezultatele ne vor surprinde, și nu pentru că ar fi deosebit de noi. Cu toate acestea, Gérard își oferă coroborarea, care este bine primită, noilor cercetători ai teoriei romantice. Trebuie să mă refer la opera lui Meyer H. Abrams, *Oglinda și lampa* (1953), [453]și la al doilea volum din *Istoria criticii mele moderne.*[454] [455] [456]Abrams subliniază saltul de la teoria imitației la teoria expresiei, de la oglindă la lampă: sau, mai degrabă, de la analogiile metaforice, mecanistice ale teoriei neoclasice la metaforele biologice ale scriitorilor romantici . El acordă o oarecare atenție contextului german al teoriilor engleze. În cartea mea, ofer o expunere cuprinzătoare a teoriilor germane și fac distincția între o mișcare romantică, într-un sens mai larg, considerată o reacție împotriva neoclasicismului, și o mișcare romantică, într-un sens mai specific, considerată ca stabilirea unei idei dialectice și simboliste despre poezie. Astfel, pare un fapt ferm stabilit că a existat o teorie romantică coerentă a poeziei, care a fost definită și analizată.

---

448 *Revista de Istorie a Ideilor,* 15 (1954),

449 Citat în *Metamorfozele cercului,* p. 148, din *Apărarea poeziei* și la p. 155 din Coleridge, *Miscellanei aesthetice și literare* (Londra, 1911), p. 20.

450 Pentru o critică usturătoare a metodei lui Poulet, vezi Leo Spitzer, „A propos de la Vie de Marianne", în *Romanische Literaturstudien* (Tubin.ga , 1959), pp. 248-276, și recenzia mea în *Yale Review,* 46 (1956), 114-19.

451 Paris, 1955.

452 În *Eseuri de critică;* 7 (1957), 262-73.

453 New York, 1953; comparați recenzia mea din *Comparative Literature, 6* (1954), 178-81.

454 Vol. 2, *Epoca romantică* (New Haven, 1955).

455 În *„Icona verbală: Studii despre semnificația poeziei"* (Lexington, Ky., (1954), pp. 103-16, în special p. 109.

Fără îndoială, în epoca romantică, o teorie poetică implica o atitudine filosofică și o practică poetică. De asemenea, a existat un consens între cercetătorii englezi și americani moderni cu privire la viziunea romantică fundamentală asupra realității și naturii și cu privire la principalele figuri de stil folosite de poeții romantici. Într-un studiu al poeziei, funcția ideii romantice despre natură este de interes. „Structura imaginilor romantice ale naturii" (1949) de W.K. Kimsatt arată cum metafora organizează o poezie romantică despre natură; cum, de exemplu, peisajul din sonetul lui Coleridge „Către vidra de râu" este „atât ocazia reminiscenței , cât și sursa metaforelor prin care este descrisă reminiscența"; cum poeziile romantice ascund distincția dintre literal și figurat, deoarece poetul vrea să descifreze sensul în peisaj, dar vrea și să-l găsească în interiorul lui. [48] Meyer H. Abrams, în „The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor" (1957), arată cum această metaforă recurentă reprezintă „tema principală a continuității și schimbului dintre mișcările exterioare și viața și facultățile interioare" în multe poezii romantice importante, cum ar fi „Dejection: An Ode" de Coleridge și „ *Prelude" de Wordsworth.** [1] Abrams rezistă la a fi sedus de inferențe despre modele arhetipale: el susține că acest mod de interpretare elimină individualitatea unei poezii și amenință să anuleze chiar și statutul său de operă de artă. Alte studii sensibile, mai ales privind Wordsworth, au ajuns recent la aceeași concluzie; De exemplu, eseul lui Geoffrey Hartman „A Poet's Progress: Wordsworth and the *Via naturaliter negativi"* (1962) descrie cum Natura însăși l-a condus pe poet dincolo de ea însăși. Însă Natura nu este Natura ca atare, ci mai degrabă Natura amestecată indistinct cu Imaginația sau, așa cum spune paradoxal Hartman, „Imaginația , experimentată ca o facultate distinctă de Natură, deschide ochii poetului, făcându-i să înmugurească".[457] [458]Un alt scriitor, Paul de Man, într-un eseu intitulat „Peisaj simbolic la Wordsworth și Yeats" (1962), descrie această viziune duală care îi permite lui Wordsworth să vadă peisajele ca „obiecte și porți către o lume care se află dincolo de natura vizibilă". Viziunea transcendentală a lui Wordsworth este pusă în contrast cu peisajul simbolic al lui Yeats. [459]David Ferry, în * *Limitele mortalității: un eseu despre poeziile majore ale lui Wordsworth** (1959), pare să exagereze ura lui Wordsworth față de limitările umane : în opinia mea, el își judecă greșit geniul. Dar observă că natura este, pentru Wordsworth, o „metaforă pentru eternitate, pentru absența morții", că „teoria simbolismului propune ca fundament dubla conștiință... prin care obiectele naturii pot avea o identitate individuală și particulară în sine ca obiecte și, cu toate acestea, pot reprezenta «figurativ» întregul din care fac parte cu adevărat ". [460]În interpretările bombastice și forțate ale lui Earl Wasserman, atât în cartea despre Keats – intitulată *The Finer Tone* (1953) – cât și în cea mai recentă – *The Subtle Language* (1959), găsim această conștientizare a faptului că actul poetic este creator atât pentru un sistem cosmic, cât și pentru poemul devenit posibil prin virtutea acelui sistem. Wasserman nu exagerează deloc individualismul romantic atunci când spune că „crearea unui poem este, de

457 În *The Kenyon Review,* 19 (1957), 113-30, citat din retipărirea cărții *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism,* editată de M. H. Abrams (New York, 1960), pp. 37-54, în special p. 39.

458 În *Filologie modernă,* 59 (1962), 214-24, în special p. 224.

49- În lucrarea *„In Defense of Reading",* editată de Reuben A. Brower și Richard Poirier (New York , 1962), pp. 22-37, în special p. 28.

460 Middletown, Connecticut, 1959, pp. 16, 37.

asemenea, crearea unei totalități cosmice care dă sens poemului, iar fiecare poet trebuie să-și creeze independent propria imagine despre lume, propriul limbaj în cadrul limbajului". [461]Această ambiție justifică interesul romantic pentru simbolism și mitologie și pentru un simbolism și o mitologie care sunt individuale și private, care se bazează pe o viziune personală și, prin urmare, sunt adesea deschise celor mai diverse și contradictorii interpretări. Cel mai influent studiu al metaforelor și miturilor romantice cheie a fost „ *Domul înstelat"* (1941) de G. Wilson Knight. [Cu toții] am învățat de la Wilson Knight; bănuiesc că până și Georges Poulet l-a citit în beneficiul său. Abordarea sa spațială, modul de a vedea „un poem sau o piesă de teatru deodată cu o singură privire, ca un covor proiectat".[462] [463]A devenit modelul pentru numeroase interpretări ulterioare. Dar majoritatea dintre noi suntem din ce în ce mai nemulțumiți de arbitrarul asocierilor sale, de intruziunea psihanalizei imperfecte și de un Nietzsche pe care îl maltratează în mod ciudat. Puțini dintre noi pot împărtăși exaltarea singulară a lui Byron ca simbolist și profet, ca cel mai mare om după Hristos. Dar în capitolul „Profunditatea Wordsworthiană", Knight concluzionează corect că poetul propune o „fuziune a spiritului cu natura pentru a crea paradisul viu ", o concluzie pentru care, însă, Shelley și Keats, în opinia lui Knight, „oferă mărturii imediate și mai convingătoare" decât Wordsworth. [464]Temele abordate de Knight au fost investigate de alții, adesea cu un accent diferit: lucrarea lui W.H. Auden, * *Potopul fermecat: Iconografia romantică a mării** (1950), se concentrează pe studiul dorinței de mare de la Wordsworth la Mallarmé și insistă asupra **Moby-Dick**.* Auden găsește o dialectică între conștient și inconștient: „Romantismul înseamnă identificarea conștiinței cu păcatul: scriitorul romantic tânjește după inocență pentru că se îndepărtează din ce în ce mai mult de «inconștient»."[465] [466]În introducerea la al patrulea volum din *Poeții limbii engleze* (1950), Auden propune aceeași concluzie într- un mod oarecum diferit: întrucât - conștiința de sine este cea mai nobilă dintre calitățile umane, artistul, ca persoană cea mai conștientă, devine eroul romantic. Însă „idolul conștiinței este un zeu panteist imanent naturii".[467] În același an, F.W. Bateson a concluzionat că „ natura simbolică, legătura sintetică dintre mintea conștientă și cea subconștientă , este unitatea de bază a poeziei romantice". [468]De asemenea, în lucrarea lui R.A. Foakes *, *The Romantic Assertion* * (1958), sistemul romantic de simboluri este descris ca fiind util „viziunii armoniei". Mai explicit, acest „vocabular romantic al aserțiunii" este pus în contrast cu poezia modernă a conflictului și ironiei. Mai mult ' Frank Kermode, în lucrarea sa **Romantic Image** (1957), urmărește simbolul modern direct în romantism, în special la Yeats. „Simbolul francezului este Imaginea Romantică scrisă cu majuscule, deoarece este cea care este
„Oferă o întărire metafizică și magică mai detaliată." Dar Kermode consideră simbolismul un „ mit istoric măreț și, într-un anumit fel, dăunător" și vrea să distrugă ideea imaginii supranaturale și ceea ce consideră acompaniamentul ei inevitabil:

461 Baltimore, 1953 și 1959; vezi *Limbajul subtil,* p. 186.
462 Oxford, 1941, ediție nouă, Londra, 1959.
55. *Ibidem,* p. xii a introducerii de WF Jackson Knight.
464 *Ibidem,* p. 82
465 New York, 1950, p. 150.
466 Editare WH Auden și Norman Holmes Pearson. (New York, 1950), p. xv-xvi.
467 Londra, 1958, pag. 50,
468 În *Poezie engleză. O introducere critică* (Londra, 1950), p. 126.

artistul alienat, artistul ca profet și văzător prezumțios. [89]

În lucrarea lui Harold Bloom, **The Visionary Company** (1961), volum în care interpretează cu atenție toate poemele romantice majore, cu mai puțină fervoare polemică decât în cartea sa anterioară despre **Shelley's Mythmaking** (1959), se face o evaluare [opusă] și insistent pozitivă a mitologiei romantice. Bloom îi exaltă pe Blake și Shelley. Viziunea lor este interpretată ca o extaz gnostică ce o transcende pe cea a lui Wordsworth și Keats, fiind mai supusă naturii. Găsesc multe dintre interpretările lui Bloom neconvingătoare. Astfel, de exemplu, el evocă imaginea absurdă a tigrului realizată de Blake - „un fel de tigru de amanet împăiat și uzat, plus o pisică de casă mare și grasă" - pentru a interpreta greșit întregul poem ca o batjocură ce manifestă „o stare de existență dincolo de Inocență sau Experiență, o stare în care mielul poate sta lângă tigru".[469] [470] [471]Nici nu- i interpretează corect pe Wordsworth sau Keats: Bloom subestimează atât componentele creștine, cât și pe cele elene ale romantismului. El vede doar aspectul profetic, vizionar al companiei. [472]Cred că nu vom ajunge prea departe în înțelegerea problemei romantismului dacă vom căuta prototipul său într-o figură atât de excepțională și solitară precum Blake, care mi se pare, mai degrabă, o relicvă a unui alt secol, în ciuda cât de mult a anticipat și el problemele timpului nostru.

Ceea ce se numește romantism în Anglia și pe continent nu este viziunea literală a misticilor, ci mai degrabă un interes pentru reconcilierea dintre subiect și obiect, dintre om și natură, dintre conștient și inconștient , la care am revenit în mai multe rânduri. Acest lucru este bine prezentat în trei studii recente care tratează atât romantismul englez, cât și pe cel continental. E.D. Hirsch, în *Wordsworth şi Schelling* (1960), [473]definește convergența acestor figuri remarcabil de diferite într-un întreg spectru de idei: modul de reconciliere a timpului și eternității, teismul imanent, dialectica care favorizează ceea ce Hirsch numește „doi/și gândirea", teama de alienare, conceptul de natură vie și rolul imaginației în explicitarea unității implicite a tuturor lucrurilor. Hirsch construiește o tipologie derivată din *Psihologia Concepției Mondiale* (1919) a lui Karl Jaspers, evitând astfel problema surselor și influențelor comune. Cu siguranță, însă, trebuie să presupunem că tradiția neoplatonică și misticismul naturii, așa cum sunt exprimate de Jakob Böhme în termeni din secolul al XVIII-lea, stau la baza operelor deopotrivă ale lui Wordsworth, Coleridge și Schelling.

de l'image rom mantique" (1960), [474]Paul de Man redefinește imaginea romantică a naturii . El folosește pasaje despre înalții munți elvețieni, selectate din Rousseau, Wordsworth și Hölderlin, pentru a ilustra paradoxul particular al nostalgiei poetului romantic pentru lucruri. Limbajul se străduiește să devină natură. Cuvintele trebuie, într-o expresie a lui Hölderlin, „să răsară precum florile" *(wie Blumen entstehn).* „Uneori , gândirea și poezia romantică par atât de aproape de a se abandona complet nostalgiei pentru obiect, încât devine dificil să se facă distincția între obiect și imagine, între imaginație și percepție, între limbaj expresiv și limbaj

469 Londra, 1957, pag. 5 ,
470 New Haven, 1959.
471 Garden City, NY, 1961, p. 31.
472 Confruntați criticile lui Paul de Man din *The Massachusetts Review,* 3 (1962), 618-23.
473 New Haven, 1960.
474 *Revue internationale de philosophie,* 14 (I960), 68-84, în special paginile. 74-75, 83.

mimetic literal .” De Man se gândește la pasaje din Wordsworth și Goethe, Baudelaire și Rimbaud, în care „Viziunea devine aproape o apariție, un peisaj real”. Dar el susține că până și cel mai radical susținător al magiei limbajului, Mallarmé, nu s-a îndoit niciodată de primatul ontologic intrinsec al obiectului natural și pământesc. Totuși, efortul limbajului de a aborda *statutul ontologic al obiectului* eșuează. Contrazicând afirmația sa de câteva pagini mai devreme, De Man concluzionează că i-am înțeles greșit pe acești poeți dacă i-am numit „panteiști”, întrucât „ei sunt probabil primii scriitori care, în cadrul tradițiilor elenă și creștină occidentală, au pus sub semnul întrebării, în limbajul lor poetic, primatul ontologic al obiectului sensibil”. Deși De Man pare să ezite atunci când se confruntă cu problema ideii precise a romanticilor despre natură, el coroborează cu tărie teza noastră fundamentală. Reconcilierea dintre artă și natură , dintre limbaj și realitate, *este* ambiția romantică.

Într-un eseu recent, „Romantismul și «anticonștiința de sine»” (1902), Geoffrey Hartman a făcut generalizări despre elementele comune romantismului englez și german. Remediul romantic specific pentru condiția umană este efortul de a „obține, din propria conștiință, antidotul la conștiința de sine”. Ideea unei întoarceri la natură sau la naivitate pe calea cunoașterii este comună atât romantismului german, cât și celui englez. Hartman concluzionează că „explorarea tranziției de la conștiința de sine la imaginație și realizarea acestei tranziții în același timp cu explorarea ei este cea mai importantă preocupare romantică”. Scriitorul modern, deși urmărește același scop, și-a pierdut încrederea în rolul naturii.[475]

În toate aceste studii, în ciuda diversității metodei și a accentului, s-a ajuns la un acord convingător: toți văd legătura dintre imaginație , simbol, mit și natura organică ca parte a marelui efort de a depăși schisma dintre subiect și obiect, sine și lume, conștient și inconștient. Acesta este crezul principal al marilor poeți romantici din Anglia, Germania și Franța. Acesta este un corp de gândire și sentiment intim coerent. Putem , desigur, să insistăm în continuare că există și o unitate a romantismului la cel mai scăzut nivel literar: în renașterea inexplicabilului , în romantismul gotic, în interesul pentru folclor și Evul Mediu. H.H. Remak, în „Romanticismul vest-european: definiție și domeniu de aplicare” (1961), a produs recent o diagramă sinoptică cuprinzătoare care enumeră multe dintre criteriile propuse și răspunde la întrebarea dacă acestea sunt sau nu aplicabile Franței, Germaniei, Angliei, Italiei sau Spaniei. El ajunge la concluzia, bine primită, că „ dovezile sunt copleșitoare, indicând existența, în Europa de Vest, a unui model răspândit, distinct și destul de simultan de gândire, atitudini și credințe asociate cu conotația «romantism», deși Italia și Spania au fost țările cel mai puțin afectate de romantism. Însă imaginile sale au dezavantajul de a fi atomistice: conexiunea și coerența conceptelor de natură, imaginație și mit nu sunt demonstrate, iar *un statut nemeritat* este acordat unor criterii vechi precum «liberalismul » sau «vagitatea» și unor idei precum «retorica» sau «un accent mai pozitiv pe religie».”

Prefer să nu fiu numit „campionul conceptului de romantism paneuropean”.[476]

---

475 În *The Centennial Review, 6* (1962), 553-65.

476 În * *Literatura comparată: metodă și perspectivă*,* editări Newton P. Stallknecht și Horst Frenz (Carbondale, Ill., 1961), paginile 223-259.

[477] Ar fi de neînțeles dacă s-ar crede că subestimez sau ignor diferențele naționale sau că uit că marii artiști au creat ceva unic și individual. Totuși, sper că am demonstrat că în ultimele decenii opinia s-a stabilizat. S-ar putea spune chiar (dacă nu am fi atât de suspicioși față de cuvânt) că s-au făcut progrese nu doar în definirea trăsăturilor comune ale romantismului, ci și în clarificarea a ceea ce constituie particularitatea sa sau, mai mult, esența și natura sa: acea încercare, aparent sortită eșecului și abandonată de vremea noastră, de a identifica subiectul și obiectul, de a reconcilia omul cu natura, conștientul și inconștientul, prin intermediul poeziei, care este „începutul și sfârșitul oricărei cunoașteri".[478]

CONCEPTUL DE REALISM ÎN CERCETAREA LITERARĂ

Studiul conceptului de realism a redevenit un subiect de interes actual, la mai bine de un secol după dezbaterea franceză . În Uniunea Sovietică, în toate statele sale satelite și, presupun, chiar și în China, „realismul", sau mai degrabă „realismul socialist", este oficial stabilit ca singura doctrină și metodă literară permisă. Sensul său precis, istoria și viitorul său sunt dezbătute la nesfârșit printr-un potop de scrieri a căror întindere noi, cei din Occident, cu greu ne-o putem imagina, unde nu trebuie să urmăm fiecare răsturnare de situație a liniei partidului și, din fericire, nu trebuie să scriem și să criticăm constant având în vedere autoritățile, cenzorii, rezoluțiile, prescripțiile și îndemnurile.

Dacă dezbaterea despre realism ar fi doar o chestiune de interes pentru criticii și scriitorii sovietici, am putea să o ignorăm sau să o deplângem ca pe o pată asupra situației culturale a blocului sovietic. Am putea explica pictura rusă contemporană ca pe o „înapoiere culturală ", ca pe o supraviețuire forțată a gustului din secolul al XIX-lea pentru pictura de gen și litografia colorată; sau am putea explica romanele despre fabricarea cimentului, construcția de baraje, luptele țărănești și întâlnirile de partid ca pe un efort de a produce o artă propagandistică inteligibilă pentru masele largi care abia recent deveniseră alfabetizate.

Însă, cred eu, aceasta ar fi o gravă eroare de judecată. Dezbaterea rusă ridică probleme estetice fundamentale și contestă presupozițiile de bază ale artei și esteticii moderne, în special în formularea dată acesteia de marxistul maghiar Georg Lukács. Lukács este o excepție printre marxiști datorită cunoașterii tradiției germane și își datorează o parte din succesul său capacității de a combina realismul cu clasicismul.

---

477 *Ibidem,* p. 227.

478 Prefacio a la 2*, edición de *Lyrical Ballads* (1800), en *Poetical Works,* E. de Sedincourt edit., 2 (Oxford, 1944), 396.

Cu toate acestea, trebuie recunoscut faptul că reapariția și reformularea problemei realismului trezește o tradiție puternică în istorie, nu numai în Rusia, unde așa-numiții critici radicali din anii 1960 au anticipat poziția acesteia, sau în mișcarea realistă din secolul al XIX-lea, în primul rând cea franceză, ci în întreaga istorie literară și a artei. Realismul, înțeles în sensul larg de fidelitate față de natură, este, fără îndoială, un curent principal în tradiția critică și creativă atât a artelor vizuale, cât și a literaturii. Trebuie doar să fac aluzie la ceea ce pare a fi realismul fidel, aproape literal, al unei mari părți din sculptura elenistică sau romană ulterioară, sau al unei mari părți din pictura flamandă; sau, în literatură, la scenele din *Satyriconul lui Petronius* , la *fabliaux* Operele medievale, voluminosul corpus de romane piarești , meticulozitatea circumstanțială a lui Daniel Defoe sau dramaturgia burgheză a secolului al XVIII-lea - pentru a limita exemplele mele la scrierile anterioare secolului al XIX-lea. Și mai relevantă pentru studiul nostru este predominanța conceptului de „imitație" în toate teoriile critice, încă de când Aristotel a mărturisit interesul persistent al criticului pentru problema realității. În pictură, teoria din antichitate era preocupată de atingerea naturalismului literal, ceea ce ducea adesea la dezamăgire și deziluzie; cunoaștem cu toții anecdotele despre păsările care au început să ciugulească cireșele pictate sau despre pictorul Parrhasius care l-a păcălit pe rivalul său Zeuxis punându-l să tragă în jos o perdea pictată pe una dintre pânzele sale.

În istoria criticii literare, conceptul de imitație, indiferent de sensul său exact la Aristotel, a fost frecvent interpretat ca copiere literală, ca naturalism. În teoria neoclasică, argumentele naturaliste au fost principalul sprijin pentru cele trei unități. D'Aubignac, în lucrarea sa *Pratique du théâtre* (1657), a susținut în mod constant că durata acțiunii ar trebui limitată la trei ore, durata reală a unei reprezentații. Unitatea locului este apărată cu argumentul naturalist conform căruia aceeași imagine (scena) nu poate reprezenta două lucruri diferite. Diderot a dus naturalismul, considerat o înșelăciune literală, la extreme uimitoare. Recenzând o reprezentație a dramei sale *Le Père de famille,* el se delectează povestind că „prima scenă abia fusese jucată când cineva nu se mai credea în cercul familiei și uitase că se află într-un teatru". Sunt astfel de standarde naturaliste comune printre criticii presupuși neoclasici, precum Dr. Johnson și Lessing?

Puterea acestei tradiții nu ar trebui subestimată. Ea conține câteva adevăruri foarte simple. Arta nu poate fi separată de realitate, oricât de mult i-am reduce sensul sau am sublinia puterea transformatoare sau creativă a artistului. Cuvântul - „realitate", la fel ca „adevăr", „natură" sau „viață", este, în artă, în filosofie și în uzul comun, un cuvânt încărcat de valoare. Toată arta trecutului viza realitatea, chiar dacă vorbea despre o realitate superioară: o realitate a esențelor sau o realitate a viselor și simbolurilor.

1. Vezi *lucrarea mea Istoria criticii moderne,* 1 (New Haven, 1955), 14-15, 47-48.

Însă nu este scopul meu în acest eseu să examinez acest realism etern , întreaga problemă epistemologică fundamentală a relației dintre artă și realitate. Mă voi mulțumi să ridic problema realismului în secolul al XIX-lea, situat într-un moment istoric particular, la care mă pot referi la o documentație destul de cunoscută. În alte contexte, am apărat utilizarea unor astfel de termeni de perioadă, care, mi se pare, trebuie protejați de două pericole: unul, nominalismul extrem, care îi consideră

simple etichete lingvistice arbitrare - o tradiție care predomină în erudiția engleză și americană; și celălalt, foarte comun în Germania, considerându-i ca și cum ar fi entități metafizice ale căror esențe pot fi cunoscute doar prin intuiție. Voi face câteva distincții de bun simț și, progresiv, voi ajunge la o descriere concretă a conceptului de realism văzut ca o perioadă pe care o voi considera un concept regulativ, un sistem de norme care domină un moment specific, a cărui apariție și declin ulterior ar putea fi delimitate și pe care o putem separa clar de normele perioadelor care l-au precedat și urmat.[479] [480]

Trebuie să distingem acest sistem de norme de istoria termenului „realism". Acesta din urmă, la fel ca istoria criticii în general, ne va ajuta să înțelegem scopurile unei perioade, conștiința de sine a autorilor săi, dar nu ne obligă neapărat. Adesea, teoria și practica diferă în istoria literară, iar teoria se poate lipsi de un termen specific. Cu toate acestea, este util să cunoaștem istoria unui termen, chiar și numai pentru a evita utilizarea lui într-un sens contrar celui stabilit de istoria sa. Desigur, putem folosi un termen într-un sens foarte diferit de sensul său original, dar acest lucru pare la fel de nechibzuit ca și cum ai insista să numești un câine pisică.

Termenul „realism" a existat în filosofie mult timp , cu un sens foarte diferit de cel pe care îl avem astăzi. Acesta semnifica credința în realitatea ideilor și servea la opoziția nominalismului, care considera ideile doar nume sau abstracțiuni. Nu cunosc vreun studiu despre schimbările semantice care trebuie să fi avut loc în secolul al XVII-lea. Realismul lui Thomas Reid ar putea fi un caz de inversare a sensului său filosofic. În *Critica judecății* (1790), Kant vorbește despre „idealism și realism al scopurilor naturale", iar Schelling, în primul său eseu „Vom Ich in der Philosophie" (1795), definește realismul pur ca fiind „ceea ce afirmă existența non-sinelor", [dar] Schiller și Friedrich Schlegel par a fi primii care aplică termenul literaturii . În 1798, Schiller se referă la francezi ca fiind „mai buni realiști decât idealiști". Din aceasta el extrage „argumentul victorios că realismul nu poate crea un poet", în timp ce, cam în aceeași perioadă, Friedrich Schlegel afirmă paradoxal că „toată filosofia este idealism și nu există realism adevărat în afară de cel al poeziei". În articolul lui Schlegel „Gesprăch über die Poesie" (1800), unul dintre interlocutori este lăudat pentru alegerea lui Spinoza pentru a „demonstra originea primitivă a poeziei în misterele realismului." [481]Schelling, în Prelegerile sale *despre metoda studiului academic* (1802), menționează un „realism poetic" o singură dată, dar se referă la „polemica împotriva realismului poetic" purtată de Platon, care, fără

479 Vezi lucrarea mea *Theory of Literature* (2* edic., New York, 1956), pp. 252 și ss.; „The Theory *of* Literary History", *Proceedings of the Prague Linguistic Circle, 4* (1936), 173-91; „Idiots and Movements in Literary History", în *English Institute Annual* 1940 (New York, 1941), pp. 73-93, și unele modificări din „The Concept of Evolution in Literary History", precedentă.

480 Kant, *Critica judecății,* p. 72: „Idealism și realism al scopurilor naturale", vezi și p. 58, *Opere* (Wiesbaden, 1957), 5, 453, 506-07; Schelling, *Opere complete* (Stuttgart, 1856), Secțiunea 1, 1, 213: „Realismul pur postulează existența non-eului în general"; vezi și p. 211, 212.

481 Schiller către Goethe, 27 aprilie 1798: „Realiști mai buni decât idealiști"... „Îmi dau seama de aici că realismul nu poate face un poet." El respinge scrisoarea din 5 ianuarie, care îl comentează pe *Wallenstein:* „Este o operațiune complet diferită să idealizezi realistul decât să realizezi idealul." Friedrich Schlegel, „Idei", nr. 96 din *primele sale scrieri în proză,* ed. J. Minor, 2 (Viena, 1882), 299: „Toată filosofia este idealism și nu există realism adevărat în afară de cel al poeziei", și *ibid.* 2, 365: „să ne arate sursa primordială a poeziei în misterele realismului."

îndoială, nu înseamnă altceva decât „realism” în poezie și nu vreo ramură specială a realismului.[482] [483] Termenul este destul de comun printre romanticii germani, dar nu s-a cristalizat, dând impresia că se referă la autori specifici sau la o anumită perioadă sau școală de gândire.

În Franța, termenul a fost aplicat în mod specific literaturii în jurul anului 1826. Un scriitor pentru *Mercure français* El afirmă: „Această doctrină literară, care câștigă teren în fiecare zi și duce la imitarea fidelă nu a capodoperelor de artă, ci a originalelor pe care le oferă natura, ar putea fi numită foarte bine realism. Conform unor indicii, va fi literatura secolului al XIX-lea, literatura adevărului.”* Gustave Planche, un critic antiromantic influent în vremea sa, a folosit termenul de realism, începând cu 1833, aproape ca sinonim pentru materialism; în special, în legătură cu descrierea meticuloasă a îmbrăcămintei și obiceiurilor în romanele istorice. El afirmă că realismul se preocupă de „ce stemă este plasată deasupra porții unui castel, ce motto este înscris ca regulă și ce culori sunt apărate de un cavaler rănit de dragoste”. [484]Pentru Planche, realismul înseamnă evident aproape același lucru cu „culoarea locală”, acuratețea în descriere. În 1834, Hippolyte Fortoul se plângea, de exemplu, de un roman de A. Thouret, scris „cu un realism exagerat împrumutat de la Victor Hugo”. [8] Prin urmare, realismul din acea vreme era pur și simplu o trăsătură observată în metoda scriitorilor pe care astăzi i-am numi romantici: la Scott, Victor Hugo sau Mérimée. Foarte curând, termenul a fost transferat la descrierea meticuloasă a obiceiurilor contemporane, așa cum este prezentată la Balzac și Murger, dar sensul său s-a cristalizat doar în marile controverse pe care le-a stârnit în anii 1850, legate de picturile lui Courbet și de activitatea asiduă a unui romancier mediocru, Champfleury, care în 1857 a publicat un volum de eseuri intitulat *Le Réalisme,* în timp ce un prieten de-al său, Duranty, edita o revistă efemeră, *Réalisme.* Între iulie 1856 și mai 1857®. În aceste scrieri, este formulat un crez literar definit, centrat în jurul câtorva idei simple. Arta trebuie să ofere o reprezentare exactă a lumii reale: prin urmare, trebuie să studieze viața și obiceiurile contemporane prin intermediul unei observații meticuloase și a unei analize atente. Trebuie să facă acest lucru detașat, impersonal și obiectiv. Ceea ce fusese un termen larg utilizat pentru orice reprezentare fidelă a naturii devine acum asociat cu anumiți scriitori și este revendicat ca motto al unui grup sau al unei mișcări . A existat un consens larg că Mérimée, Stendhal, Balzac, Monnier și Charles de Bernard au fost precursorii, în timp ce Champfleury și mai târziu [Flaubert] , Feydau, frații Goncourt și Dumas cel Tânăr au constituit exponenții școlii; deși Flaubert, de exemplu , nu se simțea confortabil cu această denumire și nu a acceptat-o niciodată pentru sine.10 Un consens remarcabil, deși oarecum obositor, a apărut în studiul, la acea vreme , al

482 14. Vorlesung, *Werke,* M. Schrõter edit., 3, 368. În mod destul de ciudat, atât Brinkmann, cât și Markwardt consideră acest pasaj o anticipare a „poetischer Realismus” al lui Ludwig și acordă prea multă importanță ignoranței altor cercetători care consideră termenul o invenție a lui Ludwig (Markward, 608-09, 632, Brinkmann, 3-4).

483 13 (1826), citat de Bogerhoff, *„Realismul* și cuvintele înrudite”, *PMLA,* 53 (1938), 837-43: „Această doctrină literară care câștigă în fiecare zi pe câmpul de luptă și care duce la o imitație fidelă nu a capodoperelor de artă, ci a originii noastre, pe care o oferă natura, ar putea fi numită foarte bine realism: ar fi, urmând niște aparențe, literatura secolului al XIX-lea, literatura adevărului”.

484 „Moralitatea poeziei”, în *Recenzia celor două lumi,* seria 4', 1 (1835),

principalelor caracteristici ale realismului. Numeroșii săi dușmani au judecat - negativ aceleași trăsături, plângându-se, de exemplu, de utilizarea excesivă a detaliilor exterioare minuțioase, de ignorarea idealului și considerând impersonalitatea și obiectivitatea lăudate drept o scuză pentru cinism și imoralitate. Odată cu procesul lui Flaubert din 1857 pentru *Madame Bovary ,* amploarea controversei a devenit atât de lungă și de redundantă încât nu este nevoie să schițăm, mult mai departe în timp, istoria termenului în Franța.

259: „Ce stemă era așezată la poarta castelului, ce motto era înscris pe steag, ce culori purta baronul îndrăgostit?" Ci tado de Borgerhoff.

8. „Revista literară a lunii", în *Revue des deux mondes,* 4 (1 noiembrie 1834), 339: „Domnul Thouret și-a scris cartea cu o exagerare a realismului, pe care a împrumutat-o din maniera domnului Hugo"; de Weinberg, p. 117 (vezi mai sus).
9. Véanse Bernard Weinberg, *Realismul francez: Reacția critică,* 1830-1870 (Nueva York, 1937); HU Forest, „Realism", Journal of Duranty, *Modern Philology,* 24 (1926), 463-79.
10. Lista Weinberg. Despre Flaubert, vezi Maxime du Camp, *Revue des deux mondes,* 51 (iunie 1882), 791: „Le mot (Réalisme) le blessa et, dans son for intérieur, il ne l'a jamais admis".

Evident, dezbaterea sau controversa franceză a rezonat curând și în alte țări. Trebuie, însă, să facem o distincție clară între utilizarea termenului „realism" atunci când descriem evoluțiile franceze și adoptarea termenului ca motto al unei școli locale de opere realiste. Situația variază enorm în acest sens în principalele țări . În Anglia, nu a existat nicio mișcare realistă cu acest nume înainte de George Moore și George Gissing, până în anii 1880.

Însă termenii „realism" și „realist" apar într-un articol despre Balzac în jurul anului 1853, iar Thackeray a fost numit, destul de întâmplător, în 1851, „șeful școlii realiste". Primul critic englez care a aplicat sistematic standardele realismului pare să fi fost George Henry Lewes; de exemplu, în recenzia sa usturătoare, „Realismul în artă: ficțiune germană recentă" (1858). În aceasta, Lewes îi critică pe Freytag și Ludwig ca fiind ireali și grețoși, îi laudă pe Paul Heyse și Gottfried Keller și proclamă cu îndrăzneală „realismul ca bază a întregii arte". În lucrarea lui David Masson, * *Romancierii britanici și stilurile lor* (1859), Thackeray, „un romancier al așa-numitei școli reale", este pus în contrast cu Dickens, „un romancier al școlii ideale sau romantice", iar* „dezvoltarea, printre romancieri, a unui spirit realist solid" este salutată . Criterii realiste ' cum ar fi acuratețea în observare și descrierea evenimentelor, personajelor și mediilor comune, sunt aproape universale în noua critică victoriană.11

Situația din Statele Unite era foarte similară : în 1864, Henry James i-a recomandat unei colege, romanciera Harriet Prescott, să studieze „celebrul «sistem realist»" – referindu-se, evident, la realismul francez – întrucât, se plângea James, aceasta nu „cultivase suficient o percepție fină a realității".12 Dar abia W. Dean Howells, scriind în 1882, a vorbit despre Henry James ca despre „principalul exemplu" al unei școli realiste americane și care , din 1886 încoace, a popularizat realismul ca mișcare în care el, împreună cu James, a fost unul dintre principalii susținători.13

Cred că în Germania nu a existat nicio mișcare realistă conștientă de sine, deși termenul a fost folosit ocazional. În 1850, Hermann Hettner a vorbit despre realismul lui Goethe. Pentru F.T. Vischer, Shakespeare era realistul suprem. Otto Ludwig a inventat termenul „ poezie " .

11. „Balzac și scrierile sale", *Westminster Review,* 60 (iulie și octombrie 1853), 203, 212, 214; „William Makepeace Thackeray și Arthur Pendennis, Esquires ", *Fraser's Magazine,* 43 (ianuarie 1851), 86; Lewes, *Westminster Review,* 70 (octombrie 1858), 448-518, în special

493; Masson (Cambridge, 1859), pp. 248, 257; vezi Robert Gorham Davis, „The Sense of the Real in English Fiction", *Comparative Literature,* 3 (1951), 200-17, și Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (Londra, 1959), pp. 148.

12. Reimpreso en *Notes and Reviews,* Pierre de Chaignon La Rose edit. (Cam bridge, Mass., 1921), pag. 23-32.
13. „Henry James Jr.", *Revista Century,* 25 (1882), 26-28.
14. Hettner, în „Die romantische Schule", *Schriften zur Literatur* (Berlin, 1959), a folosit termenul „tischer Realismus" pentru a-l contrasta pe Shakespeare cu mișcarea realistă franceză contemporană. [15] Julian Schmidt a folosit termenul în articolele sale pentru *Die Grenzboten,* din 1856, iar în istoria literaturii germane (1867) l-a folosit pentru ceea ce se numește în mod obișnuit „Das Junge Deutschland". [18] Chiar și în teoria marxistă, termenul apare mult mai târziu. Nu-l găsesc în declarațiile timpurii ale lui Marx sau Engels. În 1888, Engels, într-o scrisoare în engleză în care comenta romanul domnișoarei Harkness, *Fata de la oraș,* și adresată autoarei, se plânge că acesta nu este „suficient de realist". Realitatea, în opinia mea, implică, pe lângă adevărul detaliilor, reproducerea fidelă a unor circumstanțe tipice. [17] Într-o scrisoare ulterioară, el folosește termenul *„mediu"* și dezvăluie, așa cum demonstrează accentul pus pe tip și pe Balzac, influența lui Taine. [18]

În Italia, De Sanctis l-a apărat pe Zola în 1878, considerând realismul un „excelent antidot pentru o rasă pasionată de fraze și ostentație ". Dar mai târziu a dat înapoi în fața răspândirii naturalismului și a științei pozitiviste, a ținut prelegeri despre nevoia de „ideal" și a deplâns noul „animalism" .[19] Romancierii realiști italieni au inventat un nou termen, „verismo", iar cel mai proeminent teoretician al grupului, Luigi Capuana, a mers până acolo încât a respins cu indignare toate „ismele", atât pentru el însuși, cât și pentru prietenul său apropiat, Giovanni Verga.[20]

În Rusia, situația era, din nou, diferită: încă din 1836, Vissarion Belinsky adoptase termenul lui Friedrich Schlegel „poezie adevărată", aplicându-l lui Shakespeare, care „a împăcat poezia cu viața reală" și lui Scott, „al doilea Shakespeare, care a realizat unirea poeziei cu viața". [21] După 1846, Belinsky a vorbit despre scriitorii ruși precum Gogol ca aparținând „școlii naturale". [22] Belinsky

pagina 66; Vischer, „Shakespeare în relația sa cu poezia germană" (1844), în *Kritische Gange,* 2 (Stuttgart, 1861), 1-62, fără a folosi termenul. În prefața la reimprimarea din 1861, Vischer a deplâns faptul că „expresia realistic nu era încă în uz" era descrierea articolului.

15. *Scrieri complete,* editură A. Stem, 5 (Leipzig, 1891), 264 pp.
16. *Die Grenzboten,* 14 (1856), 486 urm.; „Die Realisten 1835-1841" în Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod* (3er. vol., *Die Gegenwart,* 1814-1867), (5* edic. Leipzig, 1867).
17. *Despre artă și literatură,* editată de Michail Lipschitz (Berlin, 1948), paginile 103-4.
18. Către Hans Starkenburg, enero 25, 1894, en *Dokumente des Sozialismus,* Eduard Bernstein edit., 2 (1903), 73-75.
19. „Studiu despre E. Zola" (1877) în *Eseuri critice,* ed. L. Russo, 3 (Bari, 1956), 234-76; comparat *ibid.,* 299, final al evaluării despre *L'Assommoir* (1879): „Pentru o rasă fantastică, prietenă a frazelor și a fastului". Conferința, „Idealul" (1877) în *Poezie cavalerească și diverse scrieri,* ed. M. Petrin! (Bari, 1954), pp. 308-13, și „Darwinismul în artă" (1883), în *Eseuri critice,* 3, 325.
20. *„Iisme contemporane (verism, simbolism, idealism, cosmopolitism) și alte eseuri"* (Catania, 1898).
21. *Sobranìe socbinenii,* FM Golovenchenko edit., 1 (Moscova, 1948), 103, 107-08.
22. *Ibid.,* 3, 649; vezi nota de la p. 902 referitoare la utilizarea anterioară a termenului de către Bulgarin în același an. El a definit ideile criticilor radicali din anii 1860, dar dintre aceștia, doar Dmitri Pisarev a folosit termenul ca motto. Pentru el, însă, realismul este pur și simplu analiză, critică. „Un realist este un muncitor care

gândește." [485]Dostoievski i-a atacat dur pe criticii radicali în 1863. El a dezaprobat întotdeauna naturalismul fotografic și a apărat un interes pentru fantastic și excepțional. În două scrisori bine-cunoscute, Dostoievski a afirmat că avea „concepții despre realitate și realism foarte diferite de cele ale realiștilor și criticilor noștri. Idealismul meu este mai real decât realismul lor." Realismul său este pur, un realism al profunzimii, în timp ce al lor este superficial. N.N. Strahov, în biografia sa, relatează că Dostoievski a afirmat: „Îmi spun în mod eronat psiholog. Mai degrabă, sunt un realist într-un sens superior; adică, portretizez toate profunzimile sufletului uman." [486]În mod similar, Tolstoi dezaproba criticii radicali și a manifestat o aversiune violentă față de Flaubert, deși, destul de surprinzător, l-a lăudat pe Maupassant și a scris o introducere la o traducere rusă a acestuia din urmă. Deși adevărul și adevărul emoției sunt obligatorii pentru Tolstoi în lucrarea sa *Ce este arta?,* cuvântul „realism" nu apare în mod proeminent în scrierile sale sub nicio formă.[487] [488]

Această scurtă prezentare a utilizării și diseminării termenului ar fi incompletă dacă nu am evidenția termenul „naturalism", care se afla în constantă concurență cu termenul „realism" și era adesea identificat cu acesta. Naturalismul este un termen filosofic vechi pentru materialism, epicureism sau orice secularism. În sens literal, poate fi regăsit la Schiller, în prefața la Mireasa din Messina (1803), ca ceva ce autorul consideră demn de combătut, deoarece în poezie „totul nu este decât un simbol al realului". [489]Heine, într-un pasaj din opera sa *Salon,* din 1831, care l-a impresionat profund pe Baudelaire, *s* -a proclamat „supranaturalist în artă" în contrast cu „naturalismul " său în religie. [490]Dar, din nou, termenul, folosit pe scară largă pentru a semnifica o aderență fidelă la natură, s-a cristalizat doar ca motto specific în Franța. Zola l-a îmbrățișat și, de la prefața la a doua ediție a lucrării sale *Thérèse Roquin* (1868), s-a identificat din ce în ce mai mult cu teoria acesteia despre romanul științific, experimental. Însă distincția dintre „realism" și „naturalism" nu s-a stabilizat mult timp. Ferdinand Brunetière, în lucrarea sa *Le Roman naturaliste* (1883), îi studiază pe Flaubert, Daudet, Maupassant, George Eliot și Zola sub acest titlu. Separarea termenilor este doar un rezultat al cercetării literare moderne .

Prin urmare, utilizările contemporane ale termenilor „realism" și „naturalism" trebuie distinse de procesul prin care cercetarea literară modernă a impus termenul „realism" sau „perioadă realistă" trecutului. Cele două procese nu sunt, desigur, independente unul de celălalt: sugestia inițială a acestei idei provine din dezbaterile contemporane. Cu toate acestea, cele două nu înseamnă în întregime același lucru.

---

485 *eseuri. Polnoe sorante,* F. Pavlenkov edit., 4 (4* ed., St. Petersburg, 1904-7), 68.

486 Carta lui AN Maikov, Die. 11/23, 1868, în *Pisma,* edit. AS Dolinin, 2 (Moscova, 1928-34), 150, și scrisoarea către NN Strahov, 26 februarie/10 martie 1869, *ibid.,* 169; NN Strahov și O. Miller, *Biografie, scrisoare...* (Sankt Petersburg, 1883), p. 373.

487 De exemplu, introducerea lui Tolstoi în opera lui ST Semenov, *Pea sant Stories* (1894), ridiculiza *La Légende de Julien l'hospitalier;* véase *Ce este arta?* y *Essays on Art,* trad, al inglés por A. Maude (Oxford, 1930), pag. 17-18; la introducerea la Maupassant (1894), *ibid.,* pag. 20-45.

488 *Sämtliche Werke,* Giintter-Witkowski ed., 20 (Leipzig, 1909-11), 254: „Totul este doar un simbol al realului".
„În artă, sunt un supranaturalist."

490 *Salon* (1831), en *Werke,* O. Walzel edit., 6 (Leipzig, 1912-15) 25: „În

Din nou, situația variază considerabil de la o țară la alta.

Termenul „realism", cu faza sa ulterioară, distinctă, de „naturalism" , pare ferm stabilit în Franța. În special, lucrările lui Pierre Martino, **Le Roman réaliste** (1913) și **Le Naturalisme français** (1923), au confirmat această distincție: „naturalismul" este doctrina lui Zola ; implică o abordare științifică și necesită o filozofie a materialismului determinist, în timp ce realiștii timpurii erau departe de a avea claritate sau unitate în preferințele lor filosofice. O lucrare excelentă a apărut în Franța, * *Les Origins du roman réaliste* * (1912) de Gustave Reynier, care urmărește metoda realistă de la * *Satyricon* * de Petronius la Rabelais, în * *Celestina* spaniolă* și în literatura franceză din secolul al XVI-lea despre țărani și cerșetori. Reynier, atât în exemplele sale, cât și în excluderile sale, îl anticipează pe Auerbach în anumite aspecte: realismul nu trebuie să fie satiric sau comic pentru a se califica drept atare.

În Anglia, utilizarea termenului „realism" ca concept de perioadă este încă foarte rară. Istoriile clasice ale literaturii engleze de la începutul secolului al XX-lea, cum ar fi *Cambridge History of English Literature de Garnett și Gosse* , folosesc termenul doar foarte ocazional. Gising este numit „realist" datorită influenței lui Zola asupra sa și se spune că „Ben Jonson s-a dovedit a fi ceea ce astăzi numim un «realist» **sau** un «naturalist»." [A] fost nevoie de un savant american, Norman Foerster , pentru a sugera că termenul „victorian" ar trebui înlocuit cu „realist".[491] [492]

În literatura americană, poziția este nimic mai puțin decât inversă celei engleze. În prima, termenul „realism" este ferm stabilit, în mare parte, cred, de când Vernon Parrington a intitulat al treilea volum al lucrării sale, * Curenți principali *ai gândirii americane*, * Începuturile realismului critic* * (1930) . Există un volum recent al mai multor autori, * *Tranziții în istoria literară americană** (1954), care abordează conceptul de perioadă aproape cu siguranța unui istoric literar german. Se susține că realismul, spre deosebire de naturalism, nu este inițial dedicat criticii sociale, ci mai degrabă se preocupă de conflictul dintre idealurile americane moștenite de *credință* în umanitate și individ și crezul pesimist, determinist al științei moderne. [493]Charles Child Walcutt, în **American Literary Naturalism** (1956), a descris în mod potrivit ceea ce el numește „curentul divizat", „amestecul de îndemn fervent cu conceptele inevitabilității maiestuoase".[494]

În Germania, Richard Brinkmann, în lucrarea sa *Wirklichkeit und Illusion* (1957), a investigat recent studiile germane despre realism , respingându-le pe toate în favoarea propriei sale teorii; iar Bruno Markwardt, în al patrulea volum al eruditei sale *lucrări Geschichte der deutschen Poetik* (1959), a studiat cele mai superficiale afirmații ale unor scriitori de mâna a cincea, clasificându-le teoriile în cele mai ciudate categorii. El menționează un „Realism timpuriu", un „Realism religios-etic", un „Realism ideal", precum și „Tipul concentrat de realism", „ Realismul consecvent, besonnin", „Realismul naturalist".[495] Etc., etc., până când ți se învârte

---

491 Despre Gissing, *Cambridge History of English Literature,* 14, 458; despre Ben Jonson, R. Garnett și E. Gosse, *English Literature, An Illustrated Record, 2* (1903-4), 310.

492 *Reinterpretarea literaturii victoriene,* ed. Joseph E. Baker (Princeton , 1950), pp. 58-59.

493 Robert O. Falk, „Ascensiunea realismului", în *Tranziții în istoria literară americană,* editată de H.H. Clark (Durham, N. G., 1954).

494 Minneapolis, Minn., 1956, p. 9.

495 Berlin, 1959, pp. 96, 102, 216, 378, 291 și *altele asemenea.*

capul în dansul atâtor categorii exsudative și încetezi să mai vezi că Markward salută drept descoperiri cele mai vechi locuri comune despre viață, adevăr, plauzibilitate și obiectivitate. [496]Markward este, hotărât, un provincial; potrivit lui, nimic nu s-a întâmplat vreodată în afara Germaniei, iar Aristotel (deși îl menționează în mai multe rânduri) nu s-a gândit niciodată la imitarea naturii , la probabilitate sau *la patos.* Francezii nu există: Flaubert, Taine, frații Goncourt nu apar în indexul său foarte cuprinzător.

La cealaltă extremă se află opera lui Erich Auerbach, *Mimesis* (1946). Auerbach are o perspectivă internațională și pare să nu aibă atât de multă încredere în categoriile *Gestesgeschichte* încât este dificil de discernut ce înțelege prin „realism". El însuși ne spune că i-ar fi plăcut să-și scrie cartea fără a fi nevoit să folosească niciuna dintre „ expresiile generale". Am arătat în altă parte [497]că Auerbach încearcă să combine două concepții contradictorii despre realism; în primul rând, ceva ce ar putea fi numit existențialism: revelațiile chinuitoare ale realității în momentele deciziilor supreme, în „ situații extreme": Avraam pe cale să-l sacrifice pe Isaac, *Doamna* de Chastel hotărând să nu-și salveze fiul de la execuție, Ducele de Saint-Simon întrebând despre vârsta negociatorului iezuit. Cu toate acestea, există un al doilea realism la Auerbach, realismul francez al secolului al XIX-lea, pe care îl definește ca fiind descrierea realității contemporane, cufundată în obiectivitatea dinamică a fluxului istoriei. Istoricismul contrazice existențialismul . Existențialismul vede omul expus în goliciunea și singurătatea sa; este aistoric, chiar anti-istoric. Aceste două aspecte ale concepției lui Auerbach despre realism diferă și prin originile lor istorice. Ideea de „existență" provine de la Kierkegaard, a cărui filozofie generală a fost un protest împotriva lui Hegel, precursorul istorismului și al *Geitesgeschichte (istoria vieții).* În cartea rafinată și erudită a lui Auerbach, termenul „realism" capătă un sens cu totul special: realismul nu trebuie să fie didactic, moralist, retoric, idilic sau comic. Prin urmare, el nu are nimic de spus despre dramaturgia burgheză sau despre romanul realist englez din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea: rușii sunt excluși, la fel ca toți germanii din secolul al XIX-lea , fie pentru că sunt didactici, fie idilici. Doar anumite pasaje din Biblie și Dante și, printre autorii moderni, din Stendhal, Balzac, Flaubert și Zola, satisfac cerințele lui Auerbach. Richard Brinkmann, în lucrarea sa * *Wirklichkeit und Illusion** *(Realitate și Iluzie),* (1957) ajunge și el la o concluzie foarte în concordanță cu idiosincraziile sale. El ignoră dezbaterea și se concentrează pe o analiză ingenioasă a trei povestiri germane: *Armer Spielmann (1848)* de Grillparzer , *Zwischen Himmel und Erde (1855)* de Otto Ludwig și *Beate und Marette* (1903) de Edward von Keyserling. Brinkmann susține că apogeul realismului este atins în povestirea lui Keyserling, deoarece acolo naratorul se limitează la reprezentarea sentimentelor unui singur personaj fictiv, eroul, un iuncher prusac care se oscilează între două femei. Realismul, sau mai degrabă realitatea însăși, se găsește în cele din urmă în curentul tehnicii conștiente, în încercarea de a „dramatiza mintea", o tehnică care a realizat cu adevărat dizolvarea realității obișnuite. Brinkmann este profund conștient de paradoxul acestei „inversări", prin care atenția la fapte și la individ a condus în cele din urmă la ceva „ireal", în sensul tradițional al lui Joyce, Virginia Woolf și

496 Vezi, de exemplu, paginile 615, 660, 680, 691, de exemplu, nimic din satira lui Thackeray, p. 666.

497 „Realismul special al lui Auerbach", *Kenyon Review,* 16 (1954), 299-307.

Faulkner. Brinkmann nu analizează niciun text care ar putea fi numit strict „realist", parțial pentru că în corpul principal al cărții - în ciuda perspectivei internaționale a concluziei - atenția sa este atât de complet limitată la orizontul german încât este interesat doar de germanii parveniți și de mâna a doua. Concluzia sa că „ experiența subiectivă... este singura experiență obiectivă" [498]identifică impresionismul , notația precisă a stărilor mentale, cu realismul și îl proclamă singurul realism adevărat. Sensul realismului acceptat în secolul al XIX-lea este complet inversat. Este înlocuit de un realism individualizant, atomist, subiectiv, care refuză să recunoască o ordine obiectivă a lucrurilor: este chiar un solipsism în sensul lui Pater sau Proust. Individul este numit „singura realitate", ca în filosofia existențială. Punctul culminant al realismului german este *Locotenentul Gusti al lui Arthur Schnitzler* , mai degrabă decât *Buddenbrook,* ambele lucrări din 1901. Bergson, mai degrabă decât Taine sau Comte, este filosoful său.

În Germania, fiecare își urmează propriul drum și caută realismul oriunde dorește să-l găsească. În Italia, cu excepția criticilor marxiști, problema realismului nu există. Croce s-a ocupat de acest lucru: nu există natură sau realitate în afara spiritului, iar artistul nu trebuie să-și facă griji cu privire la relația dintre cele două. „Realismul " este (ca și romantismul) doar un pseudoconcept, o categorie de retorică demodată.

În Rusia, realismul este totul. Ei persecută realismul chiar și în trecut. Pușkin și Gogol sunt realiști și, la fel ca în Germania, argumentează și dezbat despre „realismul critic", „realismul democratic radical", „realismul proletar" și „realismul socialist", etapa sa finală, care, conform *Teoriei literare autorizate a lui Timofeiev* , este „realizarea întregii arte și literaturi". [36]

Printre marxiști, Georg Lukács a dezvoltat cea mai coerentă teorie a realismului. El începe cu dogma marxistă conform căreia literatura este o „reflecție a realității" și că va fi cea mai fidelă oglindă a acesteia dacă reflectă pe deplin contradicțiile dezvoltării sociale – adică, în practică, dacă autorul prezintă o viziune asupra structurii societății și a cursului viitor al evoluției sale. Naturalismul este respins pentru concentrarea sa asupra aspectelor superficiale ale vieții cotidiene și asupra mediocrității, în timp ce realismul creează tipuri care sunt atât reprezentative, cât și profetice. Lukács reunește un număr suficient de criterii care să-i permită să judece literatura în funcție de „progresivitatea" sa (care poate fi inconștientă , chiar contrară opiniilor politice ale autorului) și în funcție de incluziune, reprezentativitate, conștiință de sine și capacitate de anticipare în figurile create de marii realiști. Deși o mare parte din opera lui Lukács este pur polemică, iar criteriile sale sunt predominant ideologice - „frontul popular" și apoi „războiul rece" - cea mai bună parte a operei sale reformulează „universalul concret" și reînnoiește problema „tipului ideal" într-o relație atât de strânsă cu tradiția principală a esteticii germane, încât Peter Demetz a putut afirma că Lukács realizează „o renaștere a esteticii inițial idealiste sub masca marxismului". [39]

Această mică investigație a utilizărilor contemporane ale termenului și a interpretărilor moderne ale conceptelor, pe lângă interesul său pentru...

36. *Ibidem,* pp. 319, 327.

498 Tubinga, 1957, p. 298: „Experiența subiectivă, subiectivă, cunoașterea subiectivă, impulsul subiectiv sunt – ca să spunem clar – singurul lucru obiectiv."

37.

Croce, *Estetica* (Bari, 1950), p. 118; „Breviar of Aesthetics", în *Nuovi sag gi di aesthetics* (Bari, 1948), p. 39-40; „Estetica in nuce", în *Ultimi saggi* (Bari, 1948), p. 21.

38.

LI Timofeyev, *Teoria literară* (Moscova, 1938), citat în Rufus W. Mathewson Jr., *Eroul pozitiv în literatura rusă* (New York, 1958), p. 7.

39.

„Între clasicism și bolșevism. Georg Lukács ca teoretician al poeziei", *Meriur,* 12 (1958), 501-15: „O renaștere a esteticii inițial idealiste sub masca marxismului".

Acest eseu își propune să stabilească două puncte: conștiința de sine a unei epoci nu are puterea de a-i lega pe savanții moderni care, la fel ca noi, sunt interesați de munca de periodizare. Nu ne putem limita la scriitorii care s-au autointitulat realiști și nici nu ne putem mulțumi cu teoriile dezvoltate la acea vreme. Mai mult, enorma varietate de opinii, adesea destul de contradictorii, din cercetările moderne privind conținutul și referința conceptului ar trebui să servească drept avertisment că este mai bine să nu pierdem legătura cu teoriile fundamentale ale epocii și cu capodoperele recunoscute. Dar, deși nu putem fi legați de studiul aplicării termenului la vremea sa, trebuie să recunoaștem, cred, și importanța conștiinței de sine atunci când este resimțită și chiar formulată fără termenii pe care îi folosim astăzi. Perioada imediat următoare Revoluției din Iulie din 1830 a fost în general considerată atât sfârșitul unei ere, cât și zorii unei noi perioade în literatură. Formula lui Heine „das Ende der Kunstperiode" (sfârșitul perioadei artei) este la fel de valabilă pentru Franța ca și pentru Italia sau Anglia. Nu avem nevoie de termenul „realism": în Germania ar putea fi „poezia vieții" a lui Wienbarg sau sentimentul intens al lui Gervinus față de trecerea de la artă la politică, atât de cerut Germaniei. În Franța ar putea fi motto-ul „a fi al timpului tău" sau idealurile utilitare ale saint-simonienilor sau ale lui Leroux; în Anglia ar putea fi revenirea lui Carlyle la singularul Poem al Realității, iar în Rusia ar putea fi faza finală a lui Belinsky, exaltarea sa a revenirii lui Pușkin la viața reală, lauda sa adusă tânărului Dostoievski (atât de repede respins) pentru „ *Oamenii săraci* " sau lauda lui Turgheniev pentru prima dintre *Schițele Sportivului.* Pe scurt, a existat un sentiment universal la sfârșitul romantismului, la apariția unei noi ere preocupate de realitate, știință și această lume. În mod similar , putem documenta conștientizarea crescândă a faptului că, până la sfârșitul anilor 1890, realismul și naturalismul se apropiau de sfârșit și erau înlocuite de o artă nouă, simbolică, neo-romantică sau cum s-ar numi ea.

Ne putem concentra acum asupra sarcinii noastre finale și cea mai importantă: descrierea (nu definirea) unui concept semnificativ de perioadă pentru realism, unul care să poată rezista testului cerințelor pe care le-am stabilit. Nu trebuie să fie pur și simplu o descriere a unui stil literar care a apărut de-a lungul istoriei, deoarece nu încercăm să stabilim o tipologie a literaturii, ci un concept de perioadă. Dacă trebuie să constituie un concept semnificativ de perioadă, trebuie să se diferențieze clar de conceptele de perioadă cu care trebuie comparat și contrastat: clasicismul și romantismul. Și dacă trebuie să fie un concept de perioadă, nu poate fi conceput atât de restrâns încât să excludă scriitorii care au dominat epoca lor și par a fi cei mai reprezentativi și tipici pentru aceasta.

Să începem cu ceva foarte simplu și să spunem că realismul este „reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane". Recunosc că acest lucru spune puțin și ridică probleme precum ce se înțelege prin „obiectiv" și ce se înțelege prin

„realitate”. Dar nu ar trebui să ne grăbim să luăm în considerare întrebările fundamentale, ci mai degrabă să vedem această descriere într-un context istoric ca o armă polemică împotriva romantismului, ca o teorie atât a excluderii, cât și a incluziunii. Această definiție respinge fantasticul, basmul, alegoricul și simbolicul, stilul puternic stilizat, purul abstract și decorativ. Aceasta înseamnă că nu vrem mituri, *Maerchen,* nicio lume onirică. De asemenea, implică o respingere a improbabilului, a întâmplării pure și a evenimentelor extraordinare, deoarece, evident, realitatea este concepută, la acea vreme, în ciuda tuturor diferențelor locale și personale , ca lumea ordonată a științei secolului al XIX-lea . O lume a cauzei și efectului, o lume fără miracole, fără transcendență, chiar dacă individul ar fi capabil să-și păstreze o credință religioasă personală. Termenul „realitate” este, de asemenea, un termen de incluziune: urâtul, respingătorul, josnicul sunt subiecte legitime pentru artă. Subiectele tabu, precum sexul și moartea (dragostea și moartea au fost întotdeauna permise), sunt acum admise în artă.

În acest punct, situația franceză este oarecum particulară: în virtutea autorității clasicismului francez, vechea teorie a celor trei niveluri de stil și-a menținut predominanța mult mai mult timp. Teoria inferioară a fost menținută la locul ei: nu putea fi folosită decât în satiră, burlesc și comedie. Prăbușirea celor trei niveluri de stil este una dintre temele principale ale marii opere a lui Auerbach. Dar, - concentrându-se atât de exclusiv asupra Franței, unde neoclasicismul, din motive politice, a supraviețuit Revoluției și Imperiului Napoleonian mai mult timp, chiar și după Restaurație, Auerbach transformă foarte repede prăbușirea nivelurilor de stil, amestecul genurilor și, astfel, apariția unui realism serios - un fenomen atribuit doar lui Stendhal și Balzac - într-un fenomen important . În Anglia, situația era foarte diferită; Shakespeare amestecase complet stiluri și genuri și numai declarând că tot ce este didactic și moralist este exclus din realism a putut Auerbach să-i respingă pe Defoe, Richardson , Fielding și toată tragedia domestică engleză ca fiind irelevante. În plus, mă îndoiesc că realiștii francezi au fost atât de absolut non-didactici pe cât susține teoria lui Flaubert și pare nerecomandabil să excludem din conceptul de realism scriitori precum George Eliot sau Tolstoi, în ciuda intențiilor lor didactice.

Trebuie să recunoaștem că în definiția noastră originală, „ reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane”, didacticismul este implicit sau ascuns. În teorie, o reprezentare complet fidelă a realității ar exclude orice fel de scop social sau propagandistic. Evident, dificultățile teoretice ale realismului, contradicția sa, se află tocmai în acest punct. Acest lucru ne poate părea evident la prima vedere, dar este un fapt simplu al istoriei literare că simpla trecere la descrierea realității sociale contemporane a implicat o lecție de compasiune umană, reformă socială și critică și, adesea , respingere și reacție împotriva societății. Există o tensiune între descriere și prescripție, adevăr și instrucțiune, care nu poate fi rezolvată logic, ci mai degrabă caracterizează literatura despre care discutăm. În noul termen rusesc, „realism socialist”, contradicția este recunoscută destul de deschis: scriitorul trebuie să descrie societatea așa cum *este* , dar trebuie să o descrie și așa cum ar trebui sau ar putea fi.

Acest conflict explică importanța crucială a conceptului de „tip” pentru teoria și practica realismului, deoarece „tipul” constituie puntea dintre prezent și viitor, dintre adevăr și idealul social. Termenul „tip” are o istorie complexă pe care o pot schița doar foarte pe scurt aici. În Germania, Schelling l-a folosit pentru a se referi

la o mare figură universală de proporții mitice: Hamlet, Falstaff, Don Quijote, Faust - acestea sunt tipuri. [499]În acest sens, termenul a fost importat în Franța printr-un eseu de Charles Nodier intitulat „Des Types en littérature" (1832) [500]și este folosit pe larg în strania rapsodie despre Shakespeare a lui Victor Hugo (1864). Don Juan Shylock, Ahile, Iago, Prometeu și Hamlet [501]sunt exemple de „tipuri" - Adams, modele arhetipale, am spune astăzi. Dar, în paralel cu această dezvoltare, a apărut termenul „tipul [0]" cu sensul de „tip social". A înlocuit vechiul cuvânt „caractère", care căpătase sensul de personaj individual și își pierduse asocierea cu Teofrast și La Bruyère. (Balzac , în prefața la *Comédie humaine)* (1842), este considerată o studioasă a tipurilor sociale, iar George Sand, în prefața romanului său, *Le Compagnon du tour de France* (1851), concepe în mod clar „tipul" ca un model social demn de a fi imitat în viață. [502]În primele teorii realiste, predomină utilizarea descriptivă. La Taine, această teorie a tipurilor sociale este combinată cu idealul hegelian. Uneori, Taine folosește tipurile ca surse pentru descoperirea stratificării sociale și examinează personajele din fabulele lui La Fontaine, Shakespeare, Balzac și Dickens având în vedere această problemă. Cu toate acestea, în prelegerile intitulate *De l'idéal en art* (1867), Taine distinge tipurile în cadrul unei scale de binefacere socială și exaltă eroii ca „tipuri" și modele pentru societate. În contradicție flagrantă cu admirația sa obișnuită pentru criminalii extrem de pasionați sau monomaniaci, Taine trebuie să clasifice tipurile pe o scară care variază de la idealuri feminine, de la Miranda, Imogen și Ifigenia lui Goethe, la martiri și, în final, la eroii epopeii antice: Siegfried, Roland și El Cid. „Mult mai sus și într-o sferă superioară se află salvatorii și zeii Greciei, Iudeii și creștinismului." În mod destul de îndrăzneț, pentru Taine, Dumnezeu devine un tip, un erou, un model, un ideal.[503]

Această accentuare a tipului a apărut și în gândirea literară rusă: Belinsky a folosit termenul în sensul romantic german. Un articol despre Gogol (1836) definește sarcina principală a artistului ca fiind crearea de tipuri, de figuri care, deși individuale, au totuși o semnificație universală. Exemplele lui Belinsky sunt Hamlet, Othello, Shylock și Faust, la care adaugă, destul de surprinzător, locotenentul Pyrgorod al lui Gogol, eroul povestirii „Nevsky Prospekt", ca un „tip de tipuri", un „mit mistic". [Dobrolyubov] (1836–1861), însă, pare să fi fost primul critic din Rusia, sau chiar din orice altă țară , care a indicat tipurile sociale ca dovezi ale viziunii caracteristice a unui autor, independent de sau chiar împotriva intențiilor sale conștiente . Dobrolyubov distinge între sensul evident și cel latent al unei opere de ficțiune și vede tipurile sociale ca puncte cristalizante ale schimbării sociale. Din păcate, în exercițiul său critic, nu a putut rămâne ferm în această viziune centrală și adesea s-a gândit la tipuri pur și simplu ca la „facilitatori ai formării ideilor corecte despre lucruri și ai diseminării acestor idei printre oameni " .[48] Artistul trebuie să fie moralist și om de știință în același timp. Știința și ficțiunea trebuie să se contopească, dar pentru Dobrolyubov „știința" înseamnă pur și simplu „a corecta", adică gândire revoluționară, radicală, socială și morală. Ceea ce pare a fi o fuziune platonică între

499 Vezi *Istoria criticii moderne,* 2, 77.

500 En *Rêveries littéraires, morales, et fantastiques* (Bruselas, 1832), pag. 41-58.

501 Sobre Víctor Hugo, véase mi *History,* 2, 257-58.

502 Pentru Balzac, George Sand, vezi „Teoria și critica literară a lui Hippolyte Taine", în *Criticism,* 1 (1959), 16-17.

503 *Ibid.,* p. 18; din *De lldéal* (Paris, 1867), pp. 107-108: „Plus ridicat

adevăr, bine și frumusețe devine, pur și simplu, didacticism și, adesea, o alegorizare rudimentară cu scopuri polemice destul de imediate. Prin urmare, leneșul domnul Oblomov, din romanul lui Goncharov, este un „tip" în acest sens, un exemplu de avertizare, o alegorie a înapoierii rusești, ignorând complet textul propriu-zis. Cel mai important rival al lui Dobroliu Bov , Dmitri Pisarev (1840-1868), l-a interpretat pe Bazarov, eroul din „ *Tatăl și fiul" lui Turgheniev* , ca arhetipul omului nou, vestitorul noii generații. În Bazarov, Pisarev s-a descoperit pe sine și generația sa într-un act autentic de auto-recunoaștere și autocritică; un exemplu aproape unic care mi se pare o justificare a metodei care ia în considerare figura fictivă complet separat de intențiile evidente ale autorului. [47] Criticii ruși, mai mult decât oriunde altundeva, cred, s-au concentrat asupra acestei probleme a eroului, atât eroul pozitiv, cât și cel negativ; „omul superfluu " pe care l-au găsit în Oneghin al lui Pușkin, Peciorin al lui Lermontov și Oblomov al lui Goncharov; eroul pozitiv pe care l-au salutat în Bazarov, nihilistul, sau în Rahmetov, figura improbabilă, dar revoluționară, din romanul *„Ce-i de făcut?"* al lui Cernîșevski. Totuși, acest roman incredibil de prost a schimbat complet cursul vieții unor oameni importanți. Lenin a văzut

„încă și într-un cer superior se află... salvatorii și zeii Greciei... ai Iudeii și ai creștinismului."

45. Belinsky, *Sobrante sochinenii,* 1 (Moscova, 1948), 136-37.
46. Dobrolyubov, *Izbrannye sochineniya,* A. Lavretsky edit. (Moscova, 1947), pag. 104.
47. Pisarev, „Bazarov" (1862), „Realiștii" (1864), în *Sochineniya,* ed. Pavlenkov, vol. 2. Idealul lui Rahmetov era similar cu cel al lui Dimitrov, comunistul bulgar din procesul de la Leipzig. [504]Semnificația „tipului" și a „tipicității" a fost - studiată recent de un alt expert în estetică, deși pe scurt, Gheorghi Malenkov, ca problemă politică centrală a realismului. [505]Desigur, realismul formulează problema universalității și particularității , universalul concret al lui Hegel , și ridică problema eroului, a reprezentativității sale și, în consecință, a schimbării sociale implicite într-o operă de ficțiune.

Accentul pus pe tip este aproape universal în teoria realistă; este evident că nici măcar tipul prescriptiv nu este necunoscut în literaturile occidentale, dacă îl luăm în considerare doar pe Enea sau pe eroul cavaleresc sau pe orice sfânt legendar, sau dacă ne gândim la Robinson Crusoe sau Werther, toți devenind modele ale vieții reale. În secolul al XIX-lea, din câte înțeleg eu, teoria tipurilor a fost combătută doar de De Sanctis , marele critic italian care l-a învățat pe Croce să insiste asupra concretului și a individualului în artă. De Sanctis susține că „este inexact să spunem că Ahile este tipul forței și al curajului și că Tersite este tipul lașității, deoarece aceste calități pot avea o expresie infinită în indivizi. Ahile este Ahile și Tersite este Tersite". Cel mult, De Sanctis ar considera un tip ca fiind rezultatul unui proces de dizolvare provocat de timp, în care indivizi precum Don Quijote, Sancho Panza, Tartuffe și Hamlet sunt reduși de imaginația populară la simple tipuri și, în consecință, lipsiți de individualitatea lor. [506]Principalul teoretician al realismului

504 Din Mathewson, *Eroul pozitiv,* pp. 104-100
505 Georgi Malenkov, Raport către cel de-al 19-lea Congres al Partidului (5 octombrie 1952), în Martin Ebon, *Malenkov Stalin's Successor* (New York, 1953), p. 227.
506 *Tinerețea lui Francesco De Sanctis,* ed. P. Villari (ediția a 18-a, Napoli, 1962), p. 314: „A spune că Ahile este tipul de forță și curaj, iar că Tersile este tipul de slăbiciune și lașitate,

italian, Luigi Capuana, împărtășește această opinie. Urmându-l aparent pe De Sanctis, Capuana a declarat deschis că „un tip este un lucru abstract; un cămătar, dar nu un Shylock; un om suspicios, dar nu un Othello; un om indecis, un visător de himere, dar nu un Hamlet”.[507]

Tipul, în ciuda implicațiilor sale didactice și prescriptive, păstrează totuși asocierea crucială cu observația socială obiectivă . „Obiectivitatea” este cu siguranță celălalt principiu important al realismului. Din nou, obiectivitatea semnifică ceva negativ, o neîncredere în subiectivism, în exaltarea romantică a sinelui: în practică și adesea, o respingere a lirismului, a temperamentului personal. În poezie, parnasienii tânjeau și au atins *impasibilitatea,* iar în ficțiune, principala exigență tehnică a teoriei realiste a devenit impersonalitatea , absența completă a autorului din opera pe care a creat-o, suprimarea oricărei interferențe din partea autorului. Teoria a avut principalul exponent în Flaubert, dar a fost și preocuparea lui Henry James, iar Friedrich Spielhagen, din Germania, a dedicat o carte întreagă apărării sale. [82] Spielhagen se bazează pe teoria epică, în special pe eseul lui Wilhelm von Humboldt despre *Hermann und Dorothea* (1799), deși, desigur , accentul pus pe obiectivitatea completă a epopeii fusese elaborat anterior, de exemplu, de Goethe și familia Schlegel, 8 [care și-] au găsit probabil modelul în lauda lui Homer de către Aristotel. Cam în aceeași perioadă, în teoria germană și în opinia engleză , - obiectivitatea completă a lui Shakespeare, detașarea și superioritatea sa față de creația sa, au fost constant lăudate. Contrastul dintre poezia obiectivă și cea subiectivă, implicit și în eseul lui Schiller despre *Poezia naivă și sentimentală,* a fost explicat în special de Friedrich Schlegel. Anticii, în opinia sa, erau obiectivi, dezinteresați, impersonali; modernii, subiectivi, interesați, personali. Trebuie să ne dăm seama, însă, că la Friedrich Schlegel exigența de obiectivitate se limitează la epopee și dramă; El contrastează epicul cu romanul, pe care realiștii îl consideră genul cel mai obiectiv: romanul ar trebui mai degrabă să manifeste un temperament subiectiv, precum propria sa lucrare [Lucinde] *sau* romanele lui Sterne și Diderot.84 Printre ceilalți esteți germani importanți ai vremii, același accent pus pe obiectivitate era comun. „Ironia” lui Solger este ironia lui Sofocle și Shakespeare, cea mai înaltă obiectivitate a artistului.88 Schopenhauer [face] constant distincția între poeți de primă mână, poeți obiectivi precum Shakespeare și Goethe și simpli „ventrilochi ”, poeți de mâna a doua precum Byron, care vorbesc despre ei înșiși doar prin buzele personajelor lor.88 Aceleași teorii despre obiectivitatea epicului și a marii arte clasice sunt expuse, cel mai proeminent, [de Hegel.87]

În Anglia, Coleridge a preluat termenii obiectiv-subiectiv, a reprodus teoria epică și l-a lăudat pe Shakespeare ca pe o „zeitate spinozistă – o creativitate omniprezentă” .[88] William Hazlitt, prieten al lui Coleridge de la început, face variații constante asupra contrastului dintre poeții obiectivi, Shakespeare și Scott, și cei subiectivi, Byron și Wordsworth. Scott, spune el, nu este niciodată „acest corp opac,

---

este inexact, deoarece aceste calități pot avea expresii infinite la indivizi: Ahile este Ahile, Tersile este Tersile.” Vezi și *Lezioni sulla Divina Commedia.* ed . M. Manfredi (Bari, 1955), p. 350.

507 *„Iisme contemporane?”,* p. 46: „Tipul este un lucru abstract: el este cămătarul, dar nu este Shylock: el este cel suspicios, dar nu este Othello: el este cel ezitant, cel himerizant, dar nu este Hamlet.”

intruziv care-

52. Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Théorie und Technik dei Romans* (1883). Rețineți articolul anterior, „Uber Objektivitat im Roman" (1863), în *Vermischie Schrrften,* 1 (Berlin, 1864), 174-97.
53. Vezi *Istoria mea,* 2, 50-51.
54. *Ibidem,* 19-20.
55. *Ibidem,* 300.
56. *Ibidem,* 310.
57. *Ibidem, p.* 324 și următoarele.
58. *„Specimen of the Table Talk"* (Londra, 1851), p. 71; vezi *Istoria mea,* 2, 162.

„Perturbă calea și eclipsează soarele adevărului și al naturii." [5] * Există o laudă similară adusă poeților obiectivi, Goethe și Shakespeare, la Carlyle, iar contemporanul său perspicace, Keats, a definit personajul poetic în acești termeni: „El nu are sine... este totul și nimic... se delectează mult concepându-l pe Iago ca pe o Imagine." [50]

Este imposibil să fim siguri de canalele exacte prin care această teorie s-a infiltrat în Franța și în teoria romanului. Metafora veche a oglinzii este încă esențială pentru teoria romanului a lui Stendhal. Într-o epigrafă celebră la un capitol din *Le Rouge et le noir,* Stendhal numea romanul o „oglindă de la capătul străzii" care reflectă, așa cum s-ar putea rezuma, chiar și bălțile sale, și folosise aceeași figură în prefața romanului său anterior, *Armante:* „Este vina oglinzii că trec pe lângă ea oameni respingători? De partea cui este oglinda?" [51] Dar această recomandare pentru imitație totală, literală, devine, la Flaubert și Henry James, o rețetă foarte conștientă pentru eliminarea autorului. Autorul nu trebuie să comenteze, nu trebuie să ridice stâlpi de semnalizare pentru a ne informa cum ar trebui să ne simțim în legătură cu personajele și evenimentele sale. Pentru Henry James, acest principiu este linia de demarcație clară dintre ficțiunea veche și cea nouă. Trollope este criticat pentru că „preferă o satisfacție sinucigașă în a-i aminti cititorului că povestea pe care o spunea era, la urma urmei, doar o fabricație". Trollope, se plânge James, „recunoaște că evenimentele pe care le nara nu au avut loc și că poate da poveștii sale orice răsturnare de situație care ar putea mulțumi cititorul cât mai mult. O astfel de trădare a unui meșteșug sacru mi se pare, recunosc, o crimă oribilă". Pe de altă parte, James îl laudă pe Turgheniev pentru că este „ superior politicii stranii, de mâna a doua, de a explica sau prezenta [personajele sale] prin intermediul respingerii sau apologeticii". James este excesiv de dogmatic în ceea ce privește această metodă, care, în opinia sa, este absolut necesară pentru a realiza iluzia în ficțiune, în ciuda faptului că, spre deosebire de Flaubert, recunoaște imposibilitatea și chiar falsitatea aspirării la o impersonalitate completă. „Viziunea și oportunitatea rezidă într-un sens personal și o istorie personală", ne spune el, „și nicio scurtătură, de dragul unei ficțiuni acceptabile, nu a fost descoperită vreodată." [52]

Scurtăturile descoperite (sau cel puțin considerate ca atare) au fost *impasibilitatea lui Flaubert* , notația precisă a fraților Goncourt și metoda științifică a lui Zola . În orice caz, Joseph Wa-

59. *Operele complete,* ed. Howe, 16 (Londra, 1930), 401; vezi lucrarea mea *History,* 2, 202.
60. *Ibid.,* 2. 214; *Scrisori,* editată de MB Forman (Oxford, 1952), p. 227 (27 octombrie 1818).
61. Capitolul 13: „Un roman: este o oglindă pe care o porți de-a lungul unei cărări"; prefață la *Armante.* „Este oare vina lor dacă au trecut oameni urâți prin fața acestei oglinzi? De ce parte este ea o oglindă?" Vezi *Istoria mea,* 2, 412.

62. *Portrete parţiale* (Londra, 1919), pp. 116, 379; *Viitorul romanului,* ed. L. Edel (New York, 1956), p. 232; *Note despre romancieri* (New York, 1916), p. 36. Brun Beach spunea: „Într-o perspectivă de ansamblu asupra romanului englez de la Fielding la Ford" (și ar fi putut adăuga și despre cel francez, german, rus, american etc.), „singurul lucru care te va impresiona , mai mult decât orice altceva, este dispariția autorului." [83] Fielding, Scott, Dickens, Trollope, Thackeray, ne spun constant ce cred ei despre personajele lor și ce ar trebui să credem noi despre ele. Thackeray își manipulează în mod deliberat, delicat marionetele; George Eliot ne spune exact ce nu-i place la frivola, superficiala și frumoasa ei Hetty Sorrel. Laurence Steme, cu un secol mai devreme, parodiase atroce toate convențiile romanului realist și spulberase în mod deliberat orice iluzie, jucând feste cu subtitlurile numerotate ale capitolelor sale, inserând pagini negre, goale și chiar marmorate și trasând o linie grațioasă și răsucită a progresului viitor al poveștii sale. Contrastul cu un roman precum cel al lui Maupassant, *Bei-Ami,* este cu siguranță izbitor. Aici întâlnim povestea prezentată cu seriozitate a unui muncitor agricol al cărui succes la femei îl conduce spre bogăție și prestigiu social. În scena finală, fără niciun cuvânt de reproș din partea autorului, eroul se căsătorește cu tânăra și bogata fiică a iubitei sale în eleganta biserică La Madeleine.

Totuși, în ciuda ideii apărate atât de fervent de scriitori precum Flaubert și James (și Verga, în Italia), ezit să includ „obiectivitatea", în sensul absenței autorului, ca un criteriu indispensabil al realismului. Un astfel de lucru ne-ar obliga să-i excludem din realism pe Thackeray și Trollope, George Eliot și Tolstoi . Kate Hamburger, în **Logik der Dichtung* * (1957), a subliniat pe bună dreptate că așa - numita ironie romantică, apariția poetului, spulberarea iluziei, ar putea de fapt să accentueze și/sau să evidențieze iluzia ficțiunii, care este obiectivul romancierului. Fanteziile, înfrumusețările naratorului nu perturbă neapărat impresia de realitate. [84] Cu siguranță, Sancho Panza, unchiul Toby și Becky Sharp par mai vii, mai „reali" decât multe personaje dintr-un roman complet obiectiv de Henry James sau Joseph Conrad. Mai mult, obiectivitatea în narațiune, întreaga încercare de a apropia romanul de dramă, care a atins extreme precum romanul aproape în întregime dialogat al lui James * *The Awkward Age* * (1899) sau romanul dialogat al lui Pérez Galdós * *Realidad* * (1890), nu semnifică neapărat o creștere a realismului în sensul „unei reprezentări fidele a realității sociale". Consecințele extreme ale metodei , fluxul conștiinței, dramatizarea spiritului, dizolvă, în realitate, realitatea externă. Fluxul conștiinței reprezintă, mai degrabă, o întoarcere interioară către o artă subiectivă, simbolică, care se află la extrema opusă realismului. [85508 509 510 511 512]

Un ultim criteriu este destul de promițător: este cerința ca realismul să fie „istoricist". În *Le Rouge et le noir (1830)* de Stendhal , omul este reprezentat, după cum spunea Erich Auerbach, ca fiind „încorporat într-o realitate totală – politică, socială și economică – care este concretă și în continuă evoluție".*® Julien Sorel este plasat într-o relație vitală cu Franța Restaurației, la fel cum Balzac își plasează

508 *Romanul secolului XX* (New York, 1932), pag. 14.
64. Stuttgart, 1957, pag. 86-87.
65. Confróntense LE Bowling, „Ce este fluxul conștiinței tehnologice" „nique?", *PM.LA,* 65 (1950), 537-45, și Melvin Friedman, *Stream of Cont-ciousnesr. Un studiu asupra metodei literare* (New Haven, 1955).

acțiunea în mijlocul unei societăți în schimbare după căderea lui Napoleon sau Flaubert îl plasează pe Frédéric Moreau în timpul revoluției din 1848. Balzac, în special, a învățat din romanul istoric; a început ca un imitator al lui Scott în *Les Chouans* și există un sâmbure de adevăr în afirmația că metoda sa descriptivă și analitică este metoda lui Scott aplicată societății contemporane. Balzac a învățat și de la istorici, în special de la Michelet : el poate vorbi despre o „opoziție de culori istorice" atunci când descrie două personaje și poate folosi în mod continuu contraste istorice. Ne putem aminti, de la *Cousine Bette,* amuzanta discuție despre cele două moduri de a face dragoste, înainte de Revoluție și după Restaurație. În timpul *Regimului Anden,* [a face] dragoste era distractiv, iar Al Hulot, bătrânul libertin, nu o putea înțelege *pe Madame* Mameffe cu convențiile ei despre femeia săracă și slabă, „sora carității". Dar admițând că acest simț al istoriei este viu prezent la Balzac și, eventual, la Zola și Flaubert, ne putem îndoi că ansamblul autorilor realiști ar satisface cerința „ istoricismului": nu mă gândesc pur și simplu la o scriitoare precum Jane Austen, din ale cărei romane nu putem deduce existența unei Revoluții Franceze sau a Războaielor Napoleoniene; sau la Stiffer sau Raabe, care sunt idilici și pot fi descriși ca Biedermeyer sau judecați de Lukács ca exemple de *Miserere germană* . Nici măcar Tolstoi nu poate fi descris ca „istoricist" în acest sens. Ideea sa despre om este radical anti-istorică: ar vrea să-l deposedeze de toate instituțiile, amintirile istorice și prejudecățile, chiar și de societate, și să-l reducă la elementele sale. Pe scurt, Tolstoi este un rousseauian complet și totuși nu poate și nu ar trebui să fie exclus din „realism".® [8]

Trebuie să ajungem la o concluzie derutant de trivială. Realismul, ca concept de epocă – adică, ca idee regulativă, ca tip ideal care nu va fi realizat pe deplin de nicio operă individuală și care va fi cu siguranță amestecat în fiecare operă individuală cu caracteristici diferite, supraviețuiri ale trecutului, anticipări ale viitorului și particularități cu totul individuale – realismul, în acest sens, înseamnă „reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane". El își propune să fie atotcuprinzător în subiectul său și aspiră să fie obiectiv în metoda sa, chiar și...

66. *Mimesis* (Berna, 1946), p. 409; Traducere în engleză de W. R Trask (Princeton, 1953), p. 463: „Eingebettet in eine konkrete, stândig sich ent-wickelnde politisch-gesellschaftlich-ókonomische Gesamtwirklichkeit".
67. *Ibid.,* p. 424: „L'opposition des teintes historiques", în *La vieille Fille.*
68. *Verișoara Bette,* capitolul 9.
69. Despre Tolstoi, vezi Isaiah Berlin, *Ariciul și vulpea* (Oxford, 1953).

Această obiectivitate este rareori, dacă nu vreodată, atinsă în practică. Realismul este didactic, moralist și reformist. Fără a fi întotdeauna conștient de conflictul dintre descriere și prescripție, el încearcă să le reconcilieze pe amândouă în conceptul de „tip". La unii scriitori, dar nu la toți, realismul devine istoricist: se agață de realitatea socială, considerând -o o evoluție dinamică.

Dacă examinăm acest set de trăsături interconectate, trebuie să ne punem o ultimă întrebare: îndeplinește acest set criteriul de distincție a acestei perioade particulare de alte perioade din istoria literară? Nu pare să existe nicio dificultate în a-l compara cu romantismul: realismul rupe definitiv cu exaltarea romantică a sinelui, cu accentul pus pe imaginație, metoda simbolică, interesul pentru mit și conceptul romantic de natură animată. Diferența dintre realism și clasicism, atât în sensul francez, cât și în cel german, este mai puțin evidentă. Clasicismul, la fel ca

realismul, vizează obiectivitatea, aspiră să surprindă tipicul și este, într-adevăr, didactic. Dar, în mod clar, realismul respinge „idealitatea" clasicismului: interpretează „tipul" ca pe un tip social și nu ca pe un tip universal uman. Realismul respinge presupoziția clasicismului conform căreia există o ierarhie în demnitatea subiecților: rupe cu nivelurile de stil și excluziunile sociale inerente clasicismului. Dacă includem literatura engleză din secolul al XVIII-lea în domeniul clasicismului, va fi totuși mai dificil să diferențiem realismul din secolul al XIX-lea cu suficientă claritate . Există, fără îndoială, o continuitate directă, atât în ideologie, cât și în metoda artistică, între romanul englezesc din secolul al XVIII-lea, în special cel al lui Fielding și Richardson, și romanul din secolul al XIX-lea, care este numit în mod obișnuit „realist". Noutatea secolului al XIX-lea se datorează în mare măsură contextului istoric al producțiilor sale, conștientizării schimbărilor care au avut loc la sfârșitul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea: Revoluția Industrială , victoria burgheziei (anticipată în Anglia în secolul al XVII-lea), noul sens istoric care a însoțit-o și conștientizarea mult mai mare a faptului că omul este o ființă care trăiește în societate, mai degrabă decât o ființă morală opusă lui Dumnezeu, și schimbarea în interpretarea naturii, care sare de la lumea deistă, intenționată, deși mecanicistă, a secolului al XVIII-lea la ordinea mult mai inumană a științei deterministe a secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, în ciuda acestor diferențe istorice, nu pot înțelege de ce Richardson și Fielding nu ar merita denumirea de „realiști" dintr-o perspectivă stilistică și artistică.

Am spus „trebuie să merite" aproape fără să vreau, dar vreau, în concluzie, să clarific faptul că nu consider realismul singura metodă de artă. Este, trebuie să subliniez, doar o metodă, o mare mișcare care are limitele sale marcante, defectele și convențiile sale. În ciuda pretenției sale de a pătrunde direct în viață și realitate, realismul, în practică, are convențiile sale stabilite, artificiile și excluderile sale. De exemplu, în teatru, realismul nu însemna adesea nimic mai mult decât evitarea anumitor improbabilități, vechile convenții scenice,

Întâlnirea întâmplătoare, ascultarea cu urechea, contrastele țesute prea subțire - toate sunt în mod clar caracteristice dramei anterioare. Arta scenică a lui Ibsen poate fi descrisă la fel de clar ca cea a lui Racine. În retrospectivă , romanele naturaliste sunt derutant de similare ca structură, stil și conținut. Cu toate acestea, eșecul realismului nu constă atât în rigiditatea convențiilor și excluderilor sale, cât în probabilitatea ca, susținut de teoria sa, să piardă orice distincție între artă și comunicarea informațiilor sau îndemnul practic. Când romancierul pretindea că este sociolog sau propagandist, el producea pur și simplu artă proastă, artă obtuză; își expunea materialele inerte și confunda ficțiunea cu „reportajul” și „documentația”.

În expresiile sale mai puțin cunoscute, realismul a decăzut constant în jurnalism, scriere de tratate, descriere științifică - pe scurt, în non-artă. În expresiile sale cele mai înalte, în cei mai mari scriitori ai săi - Balzac și Dickens, Dostoievski și Tolstoi, Henry James și Ibsen și chiar Zola - și-a transcendut constant propria teorie: a creat lumi ale imaginației. Teoria realismului este, în cele din urmă, o estetică defectuoasă, deoarece orice artă este „creație” și, în sine, o lume a iluziei și a formelor simbolice.

REACȚIA ÎMPOTRIVA POZITIVISMULUI ÎN CERCETAREA LITERARĂ EUROPEANĂ

În Europa, mai ales după Primul Război Mondial, a existat o reacție împotriva metodelor de studiu literar așa cum fuseseră aplicate încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: împotriva simplei acumulări de date care nu se leagă între ele și împotriva întregii presupuneri fundamentale conform căreia literatura ar trebui explicată prin metodele științelor naturii, prin cauzalitate, prin determinarea forțelor externe precum cele formulate de Taine în celebra sa deviză *rasă, mediu, moment.* În Europa, această abordare a studiului din secolul al XIX-lea este numită în general „pozitivism", o etichetă convenabilă, care este totuși oarecum înșelătoare, deoarece nicidecum toți savanții mai în vârstă nu erau pozitiviști în sensul că credeau cu adevărat în învățăturile lui Comte și Spencer. Dacă analizăm starea cercetării la începutul secolului al XX-lea, ne dăm seama că reacția de la al doilea deceniu a fost îndreptată împotriva a trei sau patru caracteristici ale studiilor literare tradiționale, care sunt destul de distincte una de cealaltă. În primul rând, există o predilecție josnică pentru antichități; „investigarea" până la cele mai nesemnificative detalii ale vieții și disputelor autorilor, asemănătoare unei vânători, și adâncirea în surse; pe scurt, acumularea de fapte izolate, apărate în mod obișnuit de vaga credință că toate aceste fundații vor fi folosite într-o zi pentru a construi marea piramidă a erudiției. Această caracteristică a cercetării tradiționale a stârnit cele mai ridicole critici, dar, în sine, este o activitate umană inofensivă și chiar utilă, care datează cel puțin de la savanții din Alexandria și de la călugării medievali . Vor exista întotdeauna pedanți și anticarieni; iar serviciile lor, discriminate în mod corespunzător, vor fi întotdeauna necesare. Cu toate acestea, un „istorism" fals și pernicios este frecvent legat de această exagerare a valorii faptelor: ideea că nicio teorie sau criterii nu sunt necesare pentru studiul trecutului și ideea că epoca prezentă nu merită să fie studiată sau este inaccesibilă studiului conform metodelor de cercetare. Un astfel de „istorism" exclusivist a justificat chiar și refuzul de a critica și analiza literatura. A condus la o resemnare completă în fața oricărei probleme estetice, la un scepticism extrem și, în consecință , la o anarhie a valorilor. Alternativa la această fascinație pentru antichitățile istorice a apărut târziu în estetica secolului al XIX-lea: ea a pus

accent pe experiența individuală a operei de artă, care este, fără nicio îndoială, presupoziția oricărui studiu literar rodnic, dar care în sine nu poate duce decât la subiectivism total. Nu poate oferi formularea unui corp sistematic de cunoștințe, așa cum va rămâne întotdeauna inevitabil scopul cercetării literare. Acest scop a fost urmărit de scientismul secolului al X-lea, prin numeroasele încercări de a transfera metodele științelor naturale în studiul literaturii. Această mișcare în cercetarea secolului al XIX-lea a fost cea mai coerentă și respectată din punct de vedere intelectual. Dar și aici trebuie să distingem mai multe motive: încercarea de a emula idealurile științifice generale de obiectivitate, impersonalitate și certitudine experimentală, care, luate împreună, au susținut această exagerare a valorii faptelor pre-științifice. Apoi a venit efortul de a imita metodele științelor naturale prin studierea antecedentelor și originilor cauzale, ceea ce în practică a justificat stabilirea oricărui tip de relație, atâta timp cât se putea face pe baze cronologice. Aplicată mai rigid, cauzalitatea științifică a fost utilizată pentru a explica fenomenele literare prin intermediul cauzelor determinante ale condițiilor economice, sociale și politice. Alți cercetători au încercat chiar să introducă metodele cantitative ale științei: statistici, tabele și grafice. Și, în final, un grup mai ambițios a făcut o încercare la scară largă de a utiliza concepte biologice în conturarea evoluției literaturii. Ferdinand Brunetière și John Addington Symonds au conceput evoluția genurilor în analogie cu speciile biologice . Prin urmare, cercetătorii literari au devenit oameni de știință sau, mai degrabă, para-cercetători. Întrucât au ajuns târziu în domeniu și aveau de-a face cu materiale pe care nu le puteau gestiona corespunzător, erau în general oameni de știință slabi sau de mâna a doua, care se simțeau obligați să-și apere subiectul și aveau doar o vagă speranță în metodele lor de abordare . Aceasta este cu siguranță o caracterizare simplificată a stării cercetării literare în anii 1900; dar îndrăznesc să spun că cu toții recunoaștem supraviețuirile acesteia astăzi, atât în Statele Unite, cât și în alte părți.

În Europa, mai mulți factori au alimentat reacția împotriva acestui pozitivism. O parte din aceasta s-ar fi putut datora schimbării generale a atmosferei filosofice: vechiul naturalism fusese abandonat în majoritatea țărilor când Bergson în Franța, Croce în Italia și o mulțime de gânditori din Germania (și într-o măsură mai mică în Anglia) au pus capăt dominației vechilor filozofii pozitiviste pentru a stabili o gamă largă de sisteme idealiste sau, cel puțin, îndrăznețe speculative, cum ar fi cele ale lui Samuel Alexander și A.N. Whitehead, ca să menționăm doar câteva exemple englezești. În special în Germania, psihologia a depășit vechiul senzualism și asociaționism cu concepte noi, cum ar fi *Gestalt* și *Struktur.* Științele naturii au suferit, de asemenea, o transformare profundă care ar fi dificil de rezumat pe scurt, dar care a însemnat o pierdere a vechii certitudini cu privire la fundamentele materiei, legile naturii, cauzalitate și determinism. Artele frumoase și arta literară însele au reacționat împotriva realismului și naturalismului, îndreptându-se către simbolism și alte „modernisme ” a căror victorie, oricât de lentă și indirectă, era sortită să influențeze tonul și atitudinea cercetării.

Dar, mai important, un grup de filozofi a oferit o apărare pozitivă a metodelor științelor istorice, contrastându-le puternic cu metodele științelor fizice. Pot doar să subliniez câteva dintre soluțiile oferite de aceștia, deoarece o examinare amănunțită

ar include probleme atât de complexe precum clasificarea științelor și natura - metodei științifice. În Germania, în jurul anului 1983, Wilhelm Dilthey a stabilit distincția dintre metodele științelor naturale și cele ale istoriei în termenii unui contrast între explicația cauzală și înțelegere . Omul de știință, susținea Dilthey, explică un eveniment prin antecedentele sale cauzale, în timp ce istoricul încearcă să înțeleagă semnificația sa în termeni de semne sau simboluri. Prin urmare, procesul de înțelegere este în mod necesar individual și chiar subiectiv. Un an mai târziu, Wilhelm Windelband, cunoscutul istoric al filosofiei, a atacat ideea că științele istorice ar trebui să imite metodele științelor naturale. Oamenii de știință naturali, susținea el, își propun să stabilească legi generale, în timp ce istoricii sunt mai preocupați de înțelegerea faptului unic și nerecurent. Ideea lui Windelband a fost dezvoltată și oarecum modificată de Heinrich Rickert, care a trasat linia de demarcație nu atât între metodele de generalizare și cele de individualizare, cât între științele naturii și științele culturale. Științele morale, susținea el, se preocupă de concret și de individ. Indivizii , însă, pot fi descoperiți și înțeleși doar în raport cu o schemă de valori, care este pur și simplu un alt nume pentru cultură. În Franța, Ad Xenopol a făcut distincția între științele naturii, preocupate de „faptele de repetiție", și istorie, preocupată de „faptele de succesiune". În cele din urmă, în Italia, Benedetto

1. *Introducere în științe umaniste* (Berlin, 1883).
2. *Istorie și științe naturale* (Strasbourg, 1894), reimpreso en *Prelu dien,* 1 (Tubinga, 1907).
3. *Limitele formării conceptelor științifice* (Tubinga, 1921).
4. *Les Principes fondamentaux de ï histoire* (Paris, 1894), 2* edit., cu titlul *La Théorie de l'histoire* (Paris, 1908).

Croce[513] [514] [515] El a făcut afirmații mai cuprinzătoare cu privire la metoda istoriei. Pentru el, toată istoria este contemporană, un act al spiritului, cognoscibilă deoarece este creată de omenire și, prin urmare, cunoscută cu mult mai multă certitudine decât faptele naturii. Există multe alte teorii de acest fel care au o trăsătură comună: toate proclamă independența istoriei și a științelor morale față de supunerea lor față de metodele științelor naturale. Toate arată că aceste discipline au propriile metode sau ar putea avea metode la fel de sistematice și riguroase ca cele ale științelor naturale. Dar obiectivul lor este diferit, iar metoda lor este distinctă; și, în consecință, nu este nevoie să imităm și să invidiem științele naturale. Toate aceste teorii sunt de acord, de asemenea, în respingerea soluției ușoare pe care mulți oameni de știință și chiar cercetători ai științelor umaniste par să o favorizeze. Ele refuză să admită că istoria sau studiul literaturii este pur și simplu o artă, adică o întreprindere de creație liberă, non-intelectuală, non-conceptuală. Cercetarea istorică și literară , deși nu sunt științe naturale, sunt sisteme organizate de cunoaștere cu propriile metode și obiective; nu sunt doar colecții de acte creative sau înregistrări ale unor simple impresii individuale.

Să aruncăm o privire asupra diferitelor țări europene pentru a vedea cât de departe au mers reacțiile lor în fiecare caz și ce alternative au fost propuse metodelor

513 *Teoria și teoria istoriografiei* (Bari, 1917), tradusă în engleză de Dou glas Ainslie, *History: Its Theory and Practice* (New York, 192J).

514 De exemplu, opera lui Abel Le Franc, *Rabelais,* ediția lui Pierre Villey a *Essais* de Montaigne, ediția lui Daniel Momet de la *Nouvelle Hé-*

de cercetare literară din secolul al XIX-lea. Voi fi obligat să ignor sau să iau în considerare doar superficial unele țări, dar, în ciuda acestor limitări, trebuia realizat ceva de genul unei hărți spirituale a Europei dacă cercetarea literară este, în vreun fel, o indicație a situației intelectuale generale a unei țări.

Voi începe cu Franța, deoarece mi se pare țara cea mai puțin afectată de această reacție. Motivele acestui conservatorism francez, poate surprinzătoare, nu sunt foarte greu de localizat. Invazia pozitivismului literar german organizat nu a reușit niciodată să domine în Franța; iar istoricii săi literari, în ciuda obiectivelor lor naturaliste, au păstrat un simț estetic și critic admirabil. Ferdinand Brunetière, deși profund influențat de evoluționismul biologic, a reușit să rămână clasicist și romano-catolic; iar Gustave Lanson a combinat idealul științific cu concepțiile despre un suflet național și aspirațiile sale spirituale. Pozitivismul a triumfat în Franța mult mai recent, imediat după Primul Război Mondial: *Teza* Cercetări bine documentate; ramificațiile ample ale unei școli de literatură comparată bine organizate, inspirată de Fernand Baldensperger; succesele cercetătorilor care au furnizat ediții extrem de detaliate ale clasicilor francezi; [516]teoriile lui Daniel Mornet, care cereau o istorie literară „cuprinzătoare" a autorilor minori și chiar nesemnificativi - toate acestea sunt simptome că Franța încerca să ajungă din urmă cercetarea pur istorică a secolului al XIX-lea. Dar în Franța există și semne ale unei schimbări care, ca peste tot, tinde în două direcții: spre o nouă sinteză și spre o nouă analiză. Istoricii literari francezi au avut un avantaj deosebit când a venit vorba de istorii ale ideilor structurate cu îndrăzneală. De exemplu, * *La Crise de la conscience européenne** a lui Paul Hazard [517]este o expunere iscusită a schimbării care a avut loc în Europa la sfârșitul secolului al XVII-lea, iar Hazard lucrează cu conceptul unui spirit european în afara sferei vechilor metode pozitiviste. Naturalismul a fost abandonat și în studiile efectelor scolasticii asupra literaturii, de către catolici declaranți precum Etienne Gilson.[518] [519]sau de Abbé Bremond®, în voluminoasa sa *Istorie literară a sentimentului religios în Franța.* În studii mai hotărât literare, Louis Cazamian [520]a încercat să construiască o schemă teoretică a evoluției psihologice a istoriei literaturii engleze, concepută ca o serie de oscilații accelerate, în continuă creștere, ale spiritului național englez, care au loc între extremele sentimentului și intelectului. Indiferent de opinia noastră despre succesul schemei în aplicarea sa particulară (și eu, unul, cred că încalcă realitatea complexă a schimbării literare), aceasta a constituit, cel puțin, o încercare de a realiza o filozofie aproape metafizică a istoriei, aplicată literaturii. Paul van Tieghem [521]a promovat conceptul de „literatură generală", opusă studiului izolat și izolator al

Louise de Rousseau.

517 3 vol. Paris, 1934, tradus în engleză sub titlul *The European Mind: The Critic Years, 1680-1715* (New Haven, 1953).

518 *Les Idées et les lettres* (Paris, 1932).

519 *L'Histoire du sentiment religieux en France* (11 vol., Paris, 1923-33), tradusă parțial în engleză sub titlul *A Literary History of Religious Thought in France* (3 vol., New York, 1928-36).

520 *Evoluția psihologică a literaturii în Anglia* (Paris, 1920) și a doua jumătate a operei lui E. Legouis și L. Cazamian, *Istoria literaturii engleze* (Paris, 1924), tradusă în engleză de HD Irvine (2 vol., Londra, 1926-27).

521 „Sinteza în istoria literară: Literatură comparată și literatură generică ", *Revista de sinteză istorică,* 31 (1921). *Preromantismul* (3 vol., Paris, 1924-27).

influențelor, așa cum este practicat de comparatiști: un concept care presupune unitatea tradiției literare vest-europene. Cu toate acestea, propria sa practică este neplăcut de convențională, prin urmare, el doar schițează mode literare precum osianismul în toate țările europene. De asemenea, în domeniul mai exclusiv analitic al studiilor literare, cunosc puține dovezi ale unei reorientări complete. Metoda *explicației textelor* (care ar trebui salutată ca primul progenitor al mișcării sănătoase de revenire la text din studiile literare recente) este prea atașată de filologie și exegeză pentru a fi ceva mai mult decât un artificiu util al pedagogiei literare.

Problema apare cu totul diferit în Italia. Acolo, influența unui filosof idealist, care a fost și un distins istoric și critic literar, a transformat studiile literare. Benedetto Croce[522] A scris frecvent despre problemele cercetării literare de la publicarea primului său pamflet despre critică literară în 1894 până la moartea sa în 1952, argumentând constant împotriva practicilor mecanice și necritice ale cercetării de rutină din vremea sa. A readus la viață interesul pentru Francesco de Sanctis, istoricul hegelian al literaturii italiene. Curând a reușit să-și concentreze atenția asupra problemelor estetice și teoretice ale literaturii, fără a pierde un simț ascuțit al trecutului. El însuși a contribuit semnificativ la critica literară cu studiile sale despre Dante, Ariosto, Shakespeare, Cornelius, Goethe și o critică foarte severă a poeziei secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, considerate individual, multe dintre teoriile sale mi se par pași în direcția greșită. Teoria sa despre arta ca expresie a dus la neglijarea unor probleme reale precum genurile literare sau evoluția literară. Distincția sa clară [523]dintre poezie și literatură pare destul de nesustenabilă. Croce cere o istorie a poeziei care să nu se ridice la nimic mai puțin decât poetică aplicată și o istorie a literaturii care să facă parte dintr-o istorie a civilizației. Pare imposibil să se mențină o astfel de distincție prin împărțirea literaturii într-o serie de vârfuri și văi poetice separate de bancuri impenetrabile de nori. Individualismul și impresionismul excesiv al lui Croce explică de ce studiile italiene recente au revenit în mare măsură la biografia estetică și spirituală. Bertoni, Donadoni, Luigi Russo și Borges, acesta din urmă fiind cel mai independent, au produs cu toții monografii și eseuri critice mai degrabă decât istorie literară. Unul dintre cei mai talentați critici , Mario Praz, [524]merge chiar până acolo încât constituie o revenire la o psihografie spiritualizată. Studiile sale despre Marlowe, Donne și Crashaw, precum și cartea intitulată în engleză **Agonia romantică*,* Însă descrise mai precis prin titlul său italian drept tratat despre *Carne, Moarte și Diavol în Literatura Romantică,* ele reprezintă realizări magnifice ale unei metode psihanalitice subtile. În general, noul idealism pare să fi prevalat aproape în întregime în Italia: a invadat chiar și jurnalismul literar și acea știință refractară, lingvistica. Metoda sa speculativă generală i-a afectat chiar și pe cei care rămân neconvinși de sistemele lui Croce sau Gentile.

Situația din Anglia este mult mai greu de clasificat. Două tradiții predomină acolo în cercetarea literară: pasiunea pură pentru antichități, care, prin metoda noii

522 „Critica literară " (1894), reeditată în *Primele eseuri* (Bari, 1919); *Poezia lui Dante* (Bari, 1920); *Ariosto, Shakespeare și Corneille* (Bari, 1920); *Goethe* (Bari, 1919); *Poezie și non-poezie* (Bari, 1923).

523 *Poezie. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii* (Bari, 1936).

524 „Christopher Marlowe", *Studii engleze,* 13 (1931); *Secentismo și marinismo în Anglia* (Florencia, 1925); *Carne, moarte și diavolul în literatură*

„bibliografii" (critici)
Critica textuală și „înaltă" (în principal shakespeariană), așa cum a fost practicată de W.W. Greg și Dover Wilson, a devenit extrem de influentă în ultimele decenii; iar eseul critic personal a degenerat frecvent într-o demonstrație a celei mai desăvârșite ridicole iresponsabile. Neîncrederea în intelect și în toată cunoașterea organizată a mers aparent mai departe decât în orice altă țară, cel puțin în cercetarea academică. Conformismul în fața oricărei probleme oarecum dificile și abstracte, scepticismul nelimitat cu privire la posibilitățile unei abordări raționale a poeziei și, în consecință, absența totală a oricărei reflecții asupra problemelor fundamentale ale metodologiei par să fi fost caracteristice, cel puțin, grupului mai vechi de cercetători . Să luăm un exemplu: H.W. Garrod [15] afirmă că poezia trebuie să fie „ceva subtil sau nu este nimic" și că cea mai bună critică este cea făcută cu „cea mai mică grijă, cu cea mai mică dorință de a-ți croi creierii pentru problemele ultime". Cei care au reflectat ocazional asupra implicațiilor operei sale au sfârșit fie într-un vag misticism religios, precum Sir Arthur Quiller-Couch, fie, precum FL Lucas, într-un impresionism și subiectivism pur estetic .

Însă și în Anglia a avut loc o reacție, luând două direcții distincte: una este metoda lui I.A. Richards, propusă în lucrarea sa **Principiile criticii literare* * (1924) și dezvoltată mai pe larg în lucrarea sa **Critica practică* * (1929). Richards este, în primul rând, desigur, un psiholog și semantician interesat de efectele terapeutice ale poeziei, de răspunsul cititorului și de controlul impulsurilor sale. Implicațiile teoriei sale sunt în întregime naturaliste și pozitiviste; uneori, cu o naivitate aproape nesăbuită, ne trimite la „ junglele ascunse ale neurologiei". Este dificil de înțeles utilitatea acestei stări mentale presupus echilibrate a cititorului pentru literatură, deoarece Richards însuși este forțat să admită că o astfel de stare poate fi indusă de aproape orice obiect sau mișcare, indiferent de scopul său estetic. Însă orice teorie care își pune greutatea forței pe efectele asupra minții individuale a cititorului este susceptibilă să conducă la o anarhie completă a valorilor și, în cele din urmă, la un scepticism steril. Însuși Richards a subliniat această concluzie spunând că „este mai puțin important dacă ne place poezia «bună» sau nu ne place poezia «rea» decât dacă suntem capabili să le folosim pe amândouă ca mijloace de a ne pune ordine în minte". [17] Aceasta ar însemna că poezia este bună sau rea în funcție de nevoile mele psihice de moment; și că anarhia este consecința logică.

Literatură romantică (Milano, 1930); confruntați-vă cu traducerea în engleză a lui August Davidson, *Agonia romantică* (Londra, 1933).

15. *Profesia poeziei* (Oxford, 1929), p. *47; Poezia și critica vieții* (Oxford, 1931), p. 156-57.
16. *Poetul ca cetățean și alte lucrări* (Cambridge, 1934), p. 134; și FL Lucas, „Critică", în *Viață și scrisori,* 3 (1929), 433-65; *Critica poeziei* (Londra, 1933).
17. *Principles of Substantial Criticism* (Londra, 1924), p. 120; *Practical Criticism (* Londra, 1929), p. 349. Aceasta provine din respingerea luării în considerare a structurii obiective a unei opere de artă. Din fericire , în practica sa critică, dl. Richards, în cea mai mare parte, își lasă teoria deoparte. El a ajuns să înțeleagă sensul total și multiplu al unei opere de artă și i-a încurajat pe alții să aplice tehnicile sale de analiză a sensului la noi utilizări.

Cel mai bun discipol al său, William Empson, în lucrarea sa „ *Cele șapte tipuri de ambiguitate", [1]* * El a făcut mai mult decât oricine altcineva pentru a stabili analizele subtile și uneori excesiv de ingenioase ale dicției poetice și ale

implicațiilor acesteia , care dau roade astăzi atât în Anglia, cât și în Statele Unite ale Americii. F.R. Leavis, primul editor al Cambridge *Scrutiny* și un profesor influent, a aplicat metodele lui Richards cu mare sensibilitate și le-a combinat cu o reevaluare a istoriei poeziei engleze inițiată, cu certitudine dogmatică, în eseurile lui T.S. Eliot.[525] [526] Fără a abandona metodele lui Richards de interpretare a poeziei, Leavis lasă deoparte aparatul său pseudoștiințific. Fără a discredita atitudinea critică a lui Eliot față de civilizația modernă, el refuză să-l urmeze în tărâmul anglo-catolicismului. Accentul pus de el pe unitatea operei de artă, concepția sa despre tradiție și respingerea vehementă a unei distincții artificiale între istoria literară și critică sunt toate trăsături definitorii ale mișcării antipozitiviste. Geoffrey Tillotson [527]a aplicat, de asemenea, metodele lui Richards de studiu literal al textului în poezia lui Pope, cu mare sensibilitate și discernământ . Dar în prefața unui volum de *Eseuri de critică și cercetare,* el apără o teorie confuză a reconstrucției istorice, iar propria sa practică rămâne, în cea mai mare parte, la nivelul unor observații atomistice disjuncte.

O abordare diferită a studiului literar în Anglia este cea afiliată renașterii neo-hegelianismului și concepției sale despre evoluția dialectică. Marele medievalist, W.P. Ker,[528] [529]În cărțile sale ulterioare, a început să expună conceptul unei evoluții a genului ca și cum ar fi fost un model aproape platonic. Cu înțelepciune și pricepere, C.S. Lewis, în * *Alegoria iubirii*,* combină o schemă evolutivă a genului istoric cu istoria atitudinii omenirii față de iubire și căsătorie. Lewis argumentează, de asemenea, ingenios împotriva „ereziei personale în critică", exagerarea comună a contextului biografic și psihologic al literaturii. Este păcat că Lewis, în lucrările sale mai recente, a ajuns să apere convențiile aristocratice și a atacat cea mai mare parte a ceea ce este vital în literatura modernă. F.W. Bateson este singurul englez care a demonstrat o conștientizare clară a problemei unei istorii a literaturii care nu este doar o oglindă a schimbărilor sociale. Toți cercetătorii englezi îi sunt recunoscători pentru că a editat * *Bibliografia Cambridge a literaturii engleze*.* În lucrarea **Limba engleză și poezia engleză*, [530]*Bateson critică „absența oricărei discriminări și lipsa absolută a simțului proporției în cercetarea modernă", precum și eroarea istoricilor secolului al XIX-lea care consideră literatura doar produsul forțelor sociale. Soluția sa, o istorie a poeziei engleze strâns legată de schimbarea lingvistică, este mai puțin convingătoare, deoarece reintroduce dependența unilaterală a evoluției literare de o singură forță externă. Dar cel puțin a rupt radical preconcepțiile pozitiviste și a pus problema centrală a unei istorii literare autentice .

Noi puncte de vedere și metode încep să predomine și în istoria ideilor strâns legate de istoria literară din Anglia. Opera lui Basil Willey, * *Seventeenth Century*

525 (Londres, 1930); véase también *Câteva versiuni de pastorală* (Londres, 1935).

526 *Cum să predai cititul* (Londra, 1932); *Noi repere în poezia engleză* (Londra, 1932); *Reevaluare: tradiție și dezvoltare în poezia engleză* (Londra, 1936). Vezi articolul meu „Critică literară și filosofie", *Scrutiny , 5* (1937), 375-83.

527 *Despre poezia lui Pope* (Oxford, 1939); *Eseuri de critică și cercetare* (Cambridge, 1942); confruntă-te cu critica mea în *Modern Philology,* 41 (1944) 261-63.

528 *Formă și stil în poezie,* editat de RW Chambers. (Londra, 1928).

529 Oxford, 1936; C. S. Lewis și EM Tillyard, *Erezia personală: o controversă (* Oxford, 1934); *Reabilitare* (Londra, 1939).

530 Oxford, 193-194.

Background [531]* , este scrisă ca și cum ar ilustra teza lui T.S. Eliot despre sensibilitatea unificată a secolului al XVII-lea și dezintegrarea acesteia în a doua jumătate . Această lucrare a lui Willey constituie, în realitate, o concepție despre istoria omenirii și a poeziei cu o tendință pronunțat antinaturalistă. Cu toate acestea, reacția împotriva pozitivismului în Anglia în ansamblu este nesistematică, erratică și adesea destul de neclară în ceea ce privește implicațiile și afilierile sale filosofice. Teoria pare încă prea obsedată de o psihologie vag neurologică. Dar cel puțin nemulțumirea față de vechiul tip de cercetare literară a devenit larg răspândită .

Situația este foarte diferită în Germania. Acolo, mai mult decât în orice altă țară, o adevărată bătălie a metodelor a făcut ravagii de la începutul secolului al XX-lea. Germania, leagănul filologiei și bastionul istoriei literare filologice în secolul al XIX-lea, a reacționat aspru și violent împotriva metodelor sale. Această reacție a urmat toate direcțiile posibile, ajungând, așa cum este aparent tipic în această țară, la extreme de neimaginat. Unul dintre grupurile care a mers cel mai departe în disprețul său față de cercetarea tradițională a fost cercul din jurul poetului Stefan George, cultivând o adorație servilă față de misiunea sa, un cult extravagant al eroilor în jurul câtorva mari figuri ale trecutului și un dispreț studiat față de procesele obișnuite de cercetare răbdătoare și inducție lentă. Cel mai remarcabil cercetător al grupului este Friedrich Gundolf ; [532]ignorarea sa completă pentru notele de subsol și referințe nu ar trebui să-i ascundă erudiția extraordinară. Prima sa carte, *Shakespeare și spiritul german,* este, în opinia mea, cea mai bună dintre toate. Este o istorie a influenței lui Shakespeare asupra literaturii germane, concepută ca un schimb și o tensiune a forțelor spirituale și ilustrată prin analize stilistice strălucite ale traducerilor și imitațiilor germane. În cărțile sale ulterioare despre Goethe, George și Kleist, Gundolf a dezvoltat o metodă de biografie spirituală pe care a numit-o statuară și monumentală. Spiritul și opera sunt concepute ca o unitate și interpretate într-o schemă de contrarii dialectice care construiește un mit sau o legendă mai degrabă decât un om viu. Ernst Bertram,[533] [534] [535] [536]Adept al lui Gundolf, el a declarat deschis că cartea sa despre Nietzsche reprezintă o încercare de a elabora o mitologie.

Departe de pur intuitiv și arbitrar în construcțiile lor se află acei cercetători germani al căror interes s-a concentrat pe problema stilului, pe care, desigur, îl concep nu doar în termeni pur descriptivi, ci și ca expresie a unui spirit sau a unui tip artistic recurent sau unic din punct de vedere istoric. Cercetătorii germani ai limbilor romanice, parțial sub influența lui [Croce] , au dezvoltat un tip de lingvistică pe care o numesc „idealistă", în care se identifică creația lingvistică și cea artistică. Karl Vossler exemplifică acest tip de studiu cu opera sa, care, de exemplu, interpretează întreaga dezvoltare [a] civilizației franceze în termenii unei unități

531 Londra, 1934. *Contextul secolului al XVIII-lea* (Londres, 1940) es me nos notable.

532 *Shakespeare și spiritul german* (Berlin, 1911); *Goethe* (Berlin, 1916); *George* (Berlin, 1920); *Heinrich von Kleist* (Berlin, 1922).

533 *Nietzsche, Eseu despre mitologie* (Berlin, 1920).

534 *Cultura Franței reflectată în dezvoltarea limbii sale* (Heidelberg, 1913); *Pozitivism și idealism în lingvistică* (Heidelberg, 1904).

535 *Studii stilistice* (2 vol. München, 1928); *Studii de stil şi literatură romanistică (2* vol. München, 1931).

536 *Iluminarea reciprocă a artei* (Berlin, 1917); *Conținut și formă în opera poetului* (Berlin, Potsdam, 1923); *Cuvântul operă de artă* (Leipzig, 1926).

strânse între evoluția lingvistică și cea artistică; iar Leo Spitzer a studiat stilul numeroșilor autori francezi pentru a ajunge la concluzii psihologice și tipologice. Printre cercetătorii literaturii germane, s-au făcut unele încercări de a defini în sens larg tipurile stilistice istorice . Oskar Walzel [a fost] , cred, primul care a aplicat criteriul stilistic dezvoltat de istoricul de artă Heinrich Wölfflin [537]la istoria literaturii. Prin intermediul său și al câtorva alții, termenul „baroc" a devenit larg răspândit în istoria literară, iar perioadele și stilurile din istoria literară au fost descrise în funcție de perioadele lor corespondente din istoria artei. Fritz Strich [538]a aplicat această metodă cu mare succes într-o carte despre *clasicismul și romantismul german.* Potrivit lui Strich, caracteristicile barocului se aplică romantismului, iar cele ale Renașterii clasicismului. Strich interpretează contrariile deschise și închise ale lui Wölfflin ca fiind analoage cu opoziția dintre forma clasică completă și forma deschisă, neterminată, fragmentară și confuză a poeziei romantice, o expresie a dorinței umanității pentru infinit. În detaliu, opera lui Strich este plină de adnotări și observații subtile, dar structura sa generală nu ar rezista unei examinări atente . De o valoare mai durabilă sunt câteva istorii stilistice excelente ale genurilor care s-au dezvoltat în Germania: Karl Vietar, * *Istoria odei germane** [539]și Günther Müller, * *Istoria cântecului german*, precum și numeroasele studii asupra unor figuri literare individuale, cum ar fi * [540]Imaginea în poezie** [541]de Hermann Pong . *Odată* cu Vossler și Strich*, analiza stilului se deplasează în mod clar către istoria culturii în general.

O altă mișcare în cadrul cercetării germane, extrem de diversificată și productivă, este cea a istoriei generale a culturii. În esență, este pur și simplu istoria filosofiei așa cum se reflectă în literatură, care este acum studiată de oameni cu o pregătire și o intuiție filosofică autentică. În acest domeniu, Wilhelm Dilthey a fost unul dintre lideri; Ernst Cassirer, Rudolf Unger și, în filologia clasică, Werner Jaeger - ca să numim doar câțiva - pot fi creditați cu realizări probabil de neegalat în istoria cercetării literare .[542] [543] [544]Aceștia au dezvoltat parțial, în mare parte datorită eforturilor lui Rudolf Unger, [545]o abordare mai puțin exclusiv intelectuală a istoriei atitudinilor față de problemele eterne, cum ar fi moartea, iubirea și soarta. Unger, care a manifestat puternice înclinații religioase, a oferit un exemplu al metodei într-o mică carte care subliniază schimbările și continuitățile atitudinilor față de moarte la Herder, [Novalis] și Kleist; iar adepții săi, Paul Kluckhohn și Walter Rehm · au dezvoltat metoda la o scară mai largă în studiile conceptelor de moarte și

537 *Concepte de bază ale istoriei artei* (München, 1915); traducere în engleză a lucrării lui M. D. Hottinger, *Principiile istoriei artei* (Londra, 1932).
538 *Clasicism și romantism german sau Perfecțiune și Infinit* (München, 1922).
539 *Istoria Odei germane* (München, 1923).
540 *Istoria cântecului german* (München, 1925).
541 *Imaginea în poezie* (2 vol. Marburg, 1927-34).
542 *Scrieri complete* (12 vol. Berlin, 1923-36); Ernst Cassirer, *Idee și formă* (Berlin, 1921), *Libertate și formă* (Berlin, 1922); Rudolf Unger, *Hamann și Iluminismul german* (2 vol. Halle, 1911); Werner Jaeger, *Paideia: Formarea omului grec* (3 vol. Berlin, 1934-47), traducere în engleză a lucrării lui G. Highet, *Paideia: Idealurile culturii grecești (1* vol. New York, 1939-44).
543 *Herder, Novalis, Kleist* (Frankfurt, 1922); *Istoria literară ca istorie a problemelor* (Berlin, 1924).
544 *Conceptul de iubire în literatura secolului al XVIII-lea și în romantism* (Halle, 1922).
545 *Ideea morții în poezia germană* (Halle, 1928).

iubire, care sunt concepute ca posedând propria lor logică și evoluție dialectică. Acești cercetători scriu o istorie a sensibilității și a sentimentului așa cum se reflectă în literatură, mai degrabă decât o istorie a literaturii în sine.

Însă majoritatea istoricilor literari germani au ajuns să cultive „istoria spiritului", *Geitesgeschichte,* care își propune să reconstruiască, pentru a-l cita pe unul dintre exponenții săi, „spiritul unei perioade conform diferitelor obiectivări ale unei epoci - de la religie, prin literatură și arte, până la îmbrăcăminte și obiceiuri. Căutăm totalitatea dincolo de obiecte și explicăm toate faptele prin spiritul timpurilor." [38] Prin urmare, în inima metodei se află o analogie universală între toate activitățile umane, care a dat naștere unui aflux de scrieri despre omul „gotic", spiritul barocului și natura romantismului. Într-un domeniu mai larg, *Declinul Occidentului de* Oswald Spengler este cel mai cunoscut exemplu. În istoria literară germană, cartea lui H. A. Korff,[546] [547] **Spiritul epocii* lui Goethe* poate fi distinsă ca un eseu teoretic îndrăzneț, care reușește să rămână în contact cu textele și faptele istoriei literare. Ideea hegeliană este eroina cărții, iar evoluția sa de-a lungul exprimării sale simbolice în opere de artă individuale este conturată cu mare pricepere și o luciditate surprinzătoare. Fără îndoială, metoda poate fi abuzivă și a fost. Ca să dau doar un exemplu: în cartea sa despre barocul literar englez, Paul Meissner [548]folosește formula simplă a antitezei și tensiunii aproape fără nicio examinare critică. El o investighează în toate activitățile umane, de la călătorii la religie, de la scrierea unui jurnal la muzică. Toată această bogăție de material este aranjată cu grijă în categorii precum expansiune și concentrare, macrocosmos și microcosmos, păcat și mântuire, credință *și* rațiune. Meissner nu ridică niciodată întrebarea evidentă dacă aceeași schemă de contrarii nu poate fi extrasă din orice perioadă sau dacă același material nu poate fi aranjat conform unei scheme de contrarii complet diferite. În Germania există multe lucrări de acest fel; de exemplu, volumele lui Max Deutschbein.[549] sau cele ale lui Georg Stefanky, [550]care intuiesc esența romantismului. Uneori abundă în erudiție și perspicacitate, dar construiesc castele fantastice din cărți de joc. Numeroasele scrieri ale lui Herbert Cysarz,[551] care includ lucrările despre experiență și idee în literatura germană , despre poezia barocă germană și despre Schiller, sunt probabil cele mai ambițioase exemple ale unei vaste erudiții, ale unei facultăți teoretice respectabile și chiar ale unei sensibilități critice nestăvilite, într-o orgie de declamații profetice și meticulozitate abstractă.

În mod similar, la extrema opusă acestor intuiționiști metafizici , găsim un întreg grup de savanți germani care au încercat să rescrie istoria literaturii germane

546MW Eppelsheimer, „Problema Renașterii", *Trimestrial German pentru Studii Literare și Istorie Intelectuală,* 11 (1933), 497.

40. *Spiritul epocii Goethe, o încercare de dezvoltare ideală a istoriei literare clasico-romantice* (5 vol. Leipzig, 1923, 1930, 1940, 1953, 1957).
41. *Fundamentele umaniste ale literaturii engleze* (Berlin , 1934). Un studiu complet de *istorie intelectuală* publicat în „Paralelismul dintre literatură și arte frumoase", în *Anuarul Institutului Englez,* 1941 (New York, 1942), și în colaborarea mea cu Austin Warren, *în Teoria literaturii* (New York, 1949).
42. *Esența romantismului* (Cothen, 1921).
43. *Esența romantismului german* (Stuttgart, 1923).
44. *Experiență și idee* (Viena, 1921); *Poezia barocă germană* (Leipzig, 1924); *Istoria literară ca știință umană* (Halle, 1926); *Schiller* (Halle, 1934).

în termenii afilierilor sale biologice și rasiale. Este posibil să-i grupăm printre pozitiviștii târzii și pseudo-oamenii de știință, dacă nu ar fi conceptul lor despre rasa sau tribul german ca fiind în esență ideologic și chiar mistic. Un scriitor, ale cărui afilieri timpurii au fost conservatoare și romano-catolice, Josef Nadler,[552] [553]El a scris o nouă istorie a literaturii germane „de jos în sus", în funcție de triburi, districte și orașe, structurând întotdeauna sufletele tribale ale diferitelor „regiuni" germane. Într-adevăr, teza sa principală este o filozofie oarecum fantastică a istoriei germane: Germania Occidentală , stabilită încă de la Iulius Cezar, a încercat să recupereze Antichitatea Clasică în clasicismul german; Germania de Est, slavă în fundamentele sale rasiale și germanizată abia din secolul al XVIII-lea, a încercat, mai degrabă, prin perioada romantică, să recupereze cultura Germaniei medievale . Scriitorii romantici, potrivit lui Nadler, provin cu toții din Germania de Est; și dacă nu provin (așa cum, din păcate pentru teoria sa, un număr mare dintre ei nu provin), pur și simplu nu sunt adevărați scriitori romantici. Dar ar fi nedrept să nu subliniem adevăratele merite ale lui Nadler: el a reînviat interesul pentru Germania de Sud catolică, neglijată și disprețuită; posedă o capacitate magnifică de caracterizare rasială și un simț al localității care nu este în întregime inutil în studiul literaturii germane timpurii, aceasta din urmă fiind adesea foarte localizată. Concepțiile sale par să fi deschis calea pentru istoria literară nazistă. Acest punct de vedere a ieșit în evidență abia după 1933, când fanaticii și oportuniștii au început să descopere posibilitățile ideologiei naziste în scopul istoriei literare. Cele mai evidente caracteristici ale reevaluării istoriei literare de către el nu trebuie descrise: eliminarea sau denigrarea evreilor; accentul pus pe anticiparea doctrinelor naziste în trecut; contorsionările sale pentru a face ca figuri incomode, dar inevitabile , precum Goethe, să se încadreze în acest tipar.46 Cu toate acestea, ar fi o greșeală să considerăm istoria literară nazistă doar ca fiind rasistă, ca o explicație pseudoștiințifică a proceselor literare. Majoritatea istoricilor literari germani din anii 1930 și 1940 au reușit să combine rasismul cu vechile concepții romantice - despre sufletul național și chiar cu categorii derivate din *Geistesgeschichte (istorie spirituală*) și istoria stilurilor în artă. Deși nu vreau să neg că, individual, au continuat să producă lucrări bune folosind metode consacrate și că unii non-naziști au ținut o cinste crezului oficial, nivelul general al cercetării literare germane a scăzut serios între 1933 și 1945. Un amestec de propagandă răutăcioasă, misticism rasial și lăudăroșii romantice le-au caracterizat, în general, producția. Din fericire, de la sfârșitul războiului, a existat o reacție puternică împotriva tipului de critică promovată de al Treilea Reich. Luate împreună, Germania a constituit cea mai contradictorie varietate de școli și metode, un câmp de polemici și experimentatori vii în care toată lumea pare să fi fost profund conștientă de problemele filosofice implicate și plină de o conștiință mândră a importanței cercetării literare.

Poate cele mai puțin cunoscute evoluții sunt cele din țările slave. Acest lucru se datorează parțial unor simple bariere lingvistice și, desigur, adevăratei prăpastii care a separat Europa Occidentală de Rusia, în special de la Revoluția Bolșevică. În Rusia , în secolul al XIX-lea, a fost înființată o școală magnifică de istorici literari

552 *Istoria literară a triburilor și peisajelor germane* (4 vol. Regensburg , 1912-28); a Nazi edition posterior se denomina *Literary History of the German People* (4 vol. 1938-42); confróntese también *Romantismul berlinez* (Berlin, 1921).

553 H.G. Atkins, *Literatura germană prin ochii naziștilor* (Londra, 1941).

comparativi, condusă de Alexander Veselovsky, [554]care a încercat să scrie o istorie naturală a formelor literare, bazându-se în mare măsură pe bogatul folclor slav pentru studiile sale. Mai mult, a înflorit o critică metafizică, sau mai degrabă ideologică, pe care mulți cititori englezi o vor recunoaște dintr-un exemplu: cartea lui Nikolai Berdaev despre Dostoievski. [555]Ca reacție împotriva acestui studiu al literaturii cu înclinație naturalist-biologică sau religios-metafizică , a apărut în jurul anului 1916 o mișcare care se autointitula „formalism". Aceasta se opune, în primul rând, didacticismului predominant în critica literară rusă; și, sub regimul bolșevic, a existat, fără îndoială, și un protest tăcut, sau cel puțin o evitare a materialismului istoric marxist prescris de Partid. Școala formalistă a fost eliminată până în 1930; și astăzi, cred, nu mai există nimeni în Rusia care să practice în mod deschis formalismul. Formalismul a fost afiliat futurismului rus și, în aspectele sale mai tehnice, noii lingvistici structurale. Opera de artă literară este concepută de ei ca „suma tuturor dispozitivelor folosite în el": structura metrică, stilul, compoziția - toate elementele numite în mod obișnuit formă, dar și alegerea subiectului, caracterizarea, aranjamentul întregului, intriga, subiectul considerat de obicei; toate tratate în mod egal ca mijloace artistice pentru obținerea unui anumit efect. Toate aceste dispozitive au un caracter dublu: organizator și deformator. Dacă, de exemplu, un element lingvistic (sunet, structură de propoziții etc.) este folosit așa cum apare în vorbirea obișnuită, acesta nu va atrage atenția; dar de îndată ce poetul îl deformează, supunându -l unei anumite organizări, acesta va atrage atenția și va deveni astfel obiectul percepției estetice. Opera de artă și „calitatea literară" sa specifică sunt plasate în mod hotărât în centrul studiilor literare , iar toate relațiile sale biografice și sociale sunt considerate pur externe. Toți formaliștii au dezvoltat metode de o ingeniozitate surprinzătoare pentru analiza fonemelor, canoanelor metrice în diferite limbi, principiilor de compoziție, tipurilor de dicție poetică etc., majoritatea în strânsă colaborare cu noua lingvistică funcțională care a dezvoltat conceptul de „foneme" și care este acum predominantă și în Statele Unite. Pentru a oferi câteva exemple: Roman Jakobson [a] plasat metrica pe o bază complet nouă, respingând metodele pur acustice sau muzicale și studiindu-le în strânsă legătură cu sensul și sistemul fonetic al diferitelor limbi. Viktor Șklovski a [analizat] tipurile de ficțiune și dispozitivele lor tehnice, în termeni precum „distorsionarea" secvenței comune de timp, acumularea de obstacole pentru a întârzia acțiunea etc. Osip Brik[556] [557] [558]S-a specializat în studii ingenioase ale fonemelor, pe care le consideră atât determinanți, cât și, în același timp, determinanți ai dicției și metricii. Viktor Jirmunski și Boris Tomașevski au [559]studiat teoria și istoria versificației și rimei rusești. Eikhenbaum și Tynyanov [560]au aplicat aceste tehnici unei investigări a

554 *htoricheskaya Poetika* (Poetică istorică), V. Zhirmunsky edit. (Leningrado, (1940) .

555 Traducere în engleză (din franceză) de Donald Attwater (New York, 1934).

556 Vezi mai ales *O cheshskom stiche* (Despre versul ceh) (Berlin, 1923).

557 *Teoria* prozei (Moscova, 1925).

558 Articole de Opoyaz: *Simpozion despre teoria limbajului poeziei* (Leningrad, 1916, 1917 și 1919); Ultimul volum se numește *Poetika.*

559 Viktor Jirmunski, *Rima: istoria și teoria ei* (Leningrado, 1923); *Byron și Pușkin* (Leningrado, 1924); Boris Tomașevski, Metrica *rusească (Leningrado, 1923); Teoria literaturii* (Leningrado, 1925).

560 Boris Eikhenbaum, *Molodoy Tolstoi* (Tânărul Tolstoi) (Leningrado, 1922); *Literatura:*

operelor literare rusești, prezentând istoria lor într-o lumină complet nouă. Formaliștii ruși s-au confruntat, de asemenea, mai hotărât și mai clar, cu problema istoriei literare concepute ca o istorie distinctă de o simplă istorie a obiceiurilor și civilizației reflectate în literatură. Bazându-se pe dialectica hegeliană și marxistă , dar respingând dogmatismul lor universalizant, au scris istorii ale genurilor și figurilor literare în termeni pur literari. Pentru ei, istoria literară este istoria tradiției și figurilor literare. Fiecare operă de artă este studiată fie în raport cu corpusul de artă al trecutului, fie ca o reacție împotriva predecesorilor săi, deoarece formaliștii concep evoluția literaturii ca un proces de autodezvoltare care menține doar relații externe cu istoria societății sau cu experiențele personale ale autorilor. Pentru ei, formele noi sunt apoteoza genurilor inferioare. De exemplu, romanele lui Dostoievski sunt pur și simplu povestiri exaltate despre crime, iar poezia lui Pușkin sunt albume de versuri glorificate. Aripa mai conservatoare a grupului a făcut o treabă excelentă chiar și pe teme tradiționale precum influența lui Byron asupra lui Pușkin, pe care Jirminski a conceput-o nu ca o serie de pasaje paralele, ci ca relația dintre două întreguri. Cei mai străluciți și radicali membri ai grupului nu s-au ferit de pericolele accentului excesiv și ale dogmatismului rigid. Cu siguranță, au subestimat aspectele filosofice și etice ale literaturii . Dar formalismul rus a fost, cel puțin, un antidot important la interpretarea marxistă oficială a literaturii. Criticul marxist obișnuit mi se pare doar un pozitivist înviat. El se angajează de obicei în exerciții mai mult sau mai puțin ingenioase în jocul de a situa o operă de artă literară în această sau alta etapă particulară a dezvoltării economice. Relația cauzală dintre societate și literatură este exprimată în termeni grosolan determiniști. Dar practicienii mai ingenioși , cum ar fi P. Sakulin, au rămas savanți literari, menținând în același timp o preocupare autentică pentru sociologie. În lucrarea sa ***Istoria literaturii ruse**,* [561]Sakulin schițează istoria artei în strânsă legătură cu publicul și clasa căreia i se adresa și cu straturile sociale din care proveneau artiștii. Procesul este considerat ca o tensiune dialectică între artă și societate și ca o încorporare succesivă a claselor inferioare în producția literară.

Formalismul rus a influențat profund celelalte două țări slave pe care le cunosc. În Polonia, Roman Ingarden[562] [563]A realizat o analiză extrem de subtilă a operei de artă poetice, folosind terminologia fenomenologiei germane, așa cum a fost dezvoltată de Edmund Husserl. Ingarden concepe opera de artă ca un sistem de straturi care ascende de la foneme la calități metafizice, care, în cele din urmă, apar din totalitatea sa. Ingarden este un filosof teoretic, departe de practica istoriei literare. O istorie literară mai tehnică ar fi fost în primul rând ideologică și naționalistă. Însă Manfred Krid [a] produs și inspirat numeroase studii formaliste care utilizează metode rusești și a scris o critică puternică a studiului literaturii care folosește metode non-literare. Propria sa metodă, „în întregime literară",

teoriya, kritika, polemics (Leningrado, 1926); *Lev Tolstoi* (2 vol. Leningrado, 1931); Yuriy Tynyanov, *Problema stihotvornogo jazyka (Problema limbajului poetic*) (Leningrado, 1924).

561 *Istoria literaturii ruse* (Berlin, 1927), în lucrarea lui Oskar Walzel , *Manual de studii literare.*

562 *Opera de artă poetică* (Halle, 1931); *O poznawaniu dziela literackiego* (Despre cunoașterea unei opere de artă literară) (Lwów, 1937).

563 IP'r/f/ʰ *do badan nad dzielem literackiem* (Introducere în investigarea operei literare de artă) (Wilno, 1936).

minimizează în mod constant orientarea socială a literaturii și reacționează împotriva confuziei de metode predominante în majoritatea istoriilor literare.

Cehoslovacia, ultima țară de pe lista noastră, a avut norocul să-l primească pe unul dintre cei mai originali și productivi membri ai școlii formaliste ruse, Roman Jakobson. Jakobson a putut să se alăture unui grup de cehi care, înainte de sosirea sa, reacționaseră împotriva metodelor istorice, ideologice sau psihologice care dominau studiul literaturii. Cercul Lingvistic de la Praga a fost organizat în 1926, sub conducerea lui Vilém Mathesius. Membrii cercului au aplicat metodele dezvoltate de ruși pentru studiul literar unor materiale noi, dar au încercat și să le dea o formulare nouă, mai filosofică. Au înlocuit termenul „formalism" cu „structuralism" (care are propriile dificultăți în limba engleză) și au combinat - abordarea exclusiv formalistă cu metode sociologice și ideologice. Cel mai productiv membru al școlii a fost Jan Mukarovsky, [564]care nu numai că a realizat studii strălucite despre mai multe opere poetice individuale, istoria **metricii** cehe și dicția poetică, dar a și teoretizat în mod interesant despre adaptarea teoriei formaliste la o întreagă filosofie a formelor simbolice și combinarea acesteia cu o abordare socială care ar considera relația dintre evoluția literară și cea socială ca o tensiune dialectică. Am încredere că opinia mea nu este greșită, având în vedere anii mei ca membru al Cercului de la Praga, atunci când îmi exprim convingerea că, prin strânsa sa cooperare cu lingvistica și filosofia modernă, în cadrul acesteia se găsesc semințele unei dezvoltări fructuoase în studiile literare.

Această examinare a noilor metode de studiu literar practicate în Europa a trebuit să fie foarte grăbită și chiar schematică. Un volum întreg ar putea fi scris despre fiecare țară în parte. [565]Dar poate că această schiță a dat cel puțin o impresie despre uimitoarea varietate de metode care sunt, sau mai degrabă, care au fost, cultivate în Europa. Poate că a evidențiat, cel puțin, unele dintre principalele și foarte surprinzătoare diferențe dintre unele țări europene. Posibil, a sugerat și unele asemănări fundamentale între aceste mișcări. Orientările lor nu sunt doar cele ale unei reacții negative. Există o nouă aspirație spre sinteză, spre îndrăzneală teoretică, spre penetrare filosofică; și, de asemenea, o nouă dorință pentru o analiză tot mai aproape de adevărata operă de artă în totalitatea și unitatea sa. Atât aceste expansiuni, cât și aceste concentrări sunt semne salutare, chiar dacă sunt ultimul

564 *Máchuv Máj, Studiu Estetická* (Maiul lui Mácha, Un studiu estetic) (Praga, 1928); *Funcția estetică, normă și valoare ca fapte sociale* (Praga, 1936); „L'Art comme fait sémiologique", în *Actes du huitième congrès international de philosophie* (Praga, 1936), 1065-72.

565 No conozco ninguna otra investigación similar en los estudios recientes. Se trata de los países aislados o de grupos de estudiosos en la obra de Phillipe van Tieghem, *Nouvelles Tendances en histoire littéraire* (Paris, 1930); y en las de J. Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (Leipzig, 1926); Werner Marholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (ed. a II-a, Leipzig, 1932); Martin Schütze, *Academie Illusions* (Chicago, 1933); H. Rossner, *Georgekreis und Literaturwissenschaft* (Frankfurt, 1938); Horst Oppel, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart* (Stuttgart, 1939); V. Zhirmunsky, „Formprobleme in der russische Literaturwissenschaft", *Zeitschrift für slavische Philologie,* 1 (1925); Nina Gourfinkel, „Nouvelles Méthodes d'histoire littéraire en Russie", *Le Monde Slave,* 6 (1929); Manfred Kridl, „Formalismul rus", *American Bookman,* 1 (1944); Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Berna, 1951); Victor Erlich, *Formalismul rus* (La Haya, 1955).

care neagă că, în formele sale extreme, reacția are propriile pericole. Formulări teoretice îndrăznețe, perspective vaste

Analizele ingenioase și judecățile sensibile ne pot face să uităm de necesitatea unei fundații solide pentru o înțelegere amplă a celor mai importante fapte, o fundație pe care filologia antică, în cea mai bună formă a sa, era înclinată să o ofere. Nu aspirăm la mai puțină cercetare sau la mai puține cunoștințe, ci mai degrabă la mai multă cercetare, o cercetare mai inteligentă, axată pe principalele probleme care apar din studiul literaturii, considerată atât ca artă, cât și ca expresie a civilizației noastre.

CRIZA LITERATURII COMPARATIVE

Lumea (sau mai degrabă, lumea noastră) se află într-o stare de criză permanentă, cel puțin din 1914. De aproximativ aceeași dată, cercetarea literară, prin mijloace mai puțin violente, mai silențioase, a fost sfâșiată de conflicte apărute între metode. Vechile principii ale cercetării din secolul al XIX-lea - credința sa naivă în acumularea de fapte de orice fel, în speranța că aceste fundații vor fi folosite pentru a construi marea piramidă a erudiției și dependența sa de explicații cauzale modelate după științele naturii - fuseseră deja contestate viguros : de Croce în Italia, de Dilthey și alții în Germania. Prin urmare , nu se poate susține că ultimii ani au fost excepționali sau că criza din cercetarea literară a ajuns undeva la o soluție sau chiar la o soluție temporară. Cu toate acestea, este necesară o reexaminare a obiectivelor și metodelor noastre. Dispariția, în ultimul deceniu, a unora dintre maeștri are ceva simbolic: Van Tieghem, Farinelli, Vossler, Curtius, Auerbach, Carré, Baldensperger și Spitzer.

Cel mai grav semn al stării precare a domeniului nostru de studiu este eșecul său de a stabili un obiect distinct de studiu și o metodologie specifică. Cred că declarațiile programatice ale lui Baldensperger, Van Tieghem, Carré și Guyard au eșuat în această sarcină esențială. Au împovărat literatura comparată cu o metodologie învechită și au plasat asupra ei mâna lipsită de viață a pozitivismului, scientismului și relativismului istoric din secolul al XIX-lea.

Literatura comparată are imensul merit de a combate falsa izolare a istoriilor literare naționale: are în mod clar dreptate (și a furnizat o multitudine de dovezi care să o susțină) în concepția sa despre o tradiție occidentală coerentă în literatură, țesută într-o rețea de nenumărate interrelații. Dar mă îndoiesc că încercarea lui Van Tieghem de a distinge între literatura „comparată” și cea „generală” poate avea succes. Potrivit lui Van Tieghem, literatura „comparată” se limitează la studiul interrelațiilor dintre *două* literaturi, în timp ce literatura „generală” se preocupă de mișcările și tendințele care influențează diferite literaturi. Această distincție este, fără îndoială, destul de nesustenabilă și impracticabilă. De ce, de exemplu, ar trebui considerată influența lui Walter Scott în Franța un interes specific al literaturii „comparate”, în timp ce studiul romanului istoric în perioada romantică este

considerat un subiect propriu literaturii „generale”? De ce ar trebui să distingem între un studiu al influenței lui Byron asupra lui Heine și un studiu al byronismului în Germania? Încercarea de a reduce „literatura comparată” la un studiu al „comerțului exterior” al literaturilor este, fără îndoială, nefericită. Literatura comparată ar deveni, prin însăși natura sa, o colecție incoerentă de fragmente fără legătură: o rețea de relații întrerupte constant, detașate de semnificațiile lor fundamentale. Comparatistul, *ca* și *comparatist,* În acest sens restrâns, se pot studia doar originile și influențele, cauzele și efectele și se va fi incapabil să se investigheze o singură operă de artă în întregime, deoarece nicio operă nu poate fi redusă în întregime la influențe externe sau considerată un punct de influență care radiază doar spre țări străine. Imaginați-vă restricții similare impuse studiului istoriei muzicii, artelor frumoase sau filosofiei! Ar fi oare posibil să se organizeze o conferință sau să se publice o revistă dedicată exclusiv unui astfel de mozaic de întrebări precum, să zicem, influența lui Beethoven în Franța, cea a lui Rafael în Germania sau cea a lui Kant în Anglia? Aceste discipline înrudite au fost mult mai înțelepte: există - muzicologi, istorici de artă și istorici ai filosofiei care pledează pentru discipline speciale precum pictura, muzica sau filozofiile comparate . Efortul de a ridica bariere artificiale între literatura comparată și cea generală trebuie să eșueze, deoarece istoria literară și cercetarea literară au un singur domeniu de studiu: literatura. Dorința de a limita „literatura comparată” la studiul „comerțului exterior” dintre două literaturi o reduce la un interes pentru externalități, scriitori de mâna a doua, traduceri, jurnale de călătorie și „intermediari”; Pe scurt, face din „literatura comparată” o simplă subdisciplină care investighează date despre surse străine și reputația scriitorilor.

Încercarea de a separa nu doar subiectul tratat, ci și metodele literaturii comparate a eșuat și mai semnificativ. Van Tieghem propune două criterii care se presupune că disting literatura comparată de studiul literaturilor naționale. Literatura comparată este interesată de miturile și legendele care înconjoară poeții, ne spune el, și se preocupă de autorii minori și nesemnificativi. Dar este imposibil de acceptat de ce un student al unei anumite literaturi naționale nu ar trebui să facă același lucru: imaginea lui Byron sau Rimbaud în Anglia sau Franța a fost descrisă cu succes fără prea multă considerație pentru alte țări și, să zicem, Daniel Mornet în Franța sau Josef Nadler în Germania ne-au arătat că se poate scrie o istorie literară națională acordând atenție deplină scriitorilor uitați și celor cu cariere literare scurte.

Nici eseurile recente ale lui Carré și Guyard nu pot convinge pe nimeni, care lărgesc brusc sfera literaturii comparate pentru a include studiul iluziilor naționale și al ideilor fixe pe care națiunile le au unele despre altele. Poate fi util să știm ce concepții au francezii despre Germania sau Anglia, dar oare acest tip de studiu este totuși cercetare literară? Nu este mai degrabă un studiu al opiniei publice, util, de exemplu, unui director de programe de la Vocea Americii și omologii săi din alte țări? Este psihologie națională, sociologie și, ca studiu literar, nu este nimic mai mult decât o renaștere a vechii *Staffgeschichte.* Această noțiune de „Anglia și englezii în romanul francez” este cu greu mai bună decât „scoțianul în teatrul englez” sau „italianul în drama elisabetană”. Această extindere a literaturii comparate implică o recunoaștere a sterilității domeniului comun de studiu - cu prețul, însă, al diluării cercetării literare în psihologie socială sau istorie culturală.

Toate aceste eșecuri apar doar pentru că Van Tieghem, împreună cu predecesorii și adepții săi, concep studiul literar în termenii exagerării pozitiviste a valorii faptelor, caracteristică secolului al XIX-lea, ca studiu al originilor și influențelor. Ei cred în explicația cauzală, în clarificarea care vine din trasarea motivelor, temelor, personajelor, situațiilor, intrigilor etc., către o altă operă cronologic anterioară. Au acumulat o masă enormă de analogii, asemănări și uneori identități, dar abia au stabilit ce ar trebui să arate aceste relații, cu excepția, poate, a faptului că un scriitor a cunoscut și a citit opera altuia. Operele de artă, însă, nu sunt simple sume de surse și influențe: sunt întreguri în care materiile prime din alte părți încetează să mai fie materie inertă și sunt asimilate într-o structură nouă. Explicația cauzală duce doar la un *regress ad infinitum.* Și, mai mult, în literatură, se pare că este greu să nu se stabilească, fără echivoc, ceea ce am putea considera prima cerință a oricărei relații cauzale: „când apare «X», trebuie să apară «Y» . Nu cunosc niciun istoric literar care să ne fi oferit dovada unei astfel de relații necesare sau care ar fi putut să o facă, întrucât izolarea unei astfel de cauze a fost imposibilă pentru operele de artă, care formează un întreg, sunt concepute de imaginația liberă și a căror integritate și sens sunt încălcate dacă le fragmentăm în origini și influențe.

Conceptul de origini și influență i-a preocupat, desigur, pe cei mai cunoscători dintre profesioniștii din literatura comparată. De exemplu, Louis Cazamian, comentând cartea lui Carré, *Goethe în Angleterre,* El susține că nu există „certitudinea că această acțiune anume a produs această diferență". El susține că dl. Carré se înșeală atunci când spune că Goethe „a dat naștere indirect mișcării romantice engleze" pur și simplu pentru că Scott l-a tradus *pe Goetz von Berlichingen.*[566] Însă Cazamian nu poate decât să indice ideea, cunoscută încă de la Bergson, de flux și devenire. El recomandă studiul psihologiei individuale sau colective, ceea ce, pentru el, înseamnă o teorie elaborată a oscilațiilor ritmului sufletului național englez, absolut indemonstrabilă.

În mod similar, Baldensperger, în introducerea sa programatică la primul număr al *revistei Revue de littérature comparée* (1921), a recunoscut și el impasul în care se află cercetarea literară preocupată de conturarea istoriei temelor literare. El admite că nu se pot stabili niciodată secvențe clare și complete pentru aceste teme. De asemenea, respinge evoluționismul rigid propus de Brunetière. Dar îl poate înlocui doar cu sugestia că studiul literar ar trebui extins pentru a include scriitori secundari și că ar trebui să acorde atenție evaluărilor contemporane. Brunetière este prea preocupat de capodopere. „Cum putem ști că Gessner a jucat un rol în literatura generală, că Destouches a fost mai popular printre germani decât Molière, că Delille a fost considerat un poet perfect și superior în vremea sa, așa cum a fost Victor Hugo mai târziu, și că Heliodord a fost la fel de important ca Eschil pentru moștenirea antichității?" (p. 24). Soluția lui Baldensperger constă, așadar, în readucerea atenției asupra autorilor secundari și a tendințelor trecute în gustul literar. Un relativism istoric este implicit : trebuie să studiem normele trecutului pentru a scrie o istorie literară „obiectivă". Literatura comparată ar trebui să fie situată „în culise și nu în prim-planul scenei", ca și cum dramaturgia nu ar fi elementul esențial în literatură. La fel ca Cazamian, Baldensperger indică conceptul lui Bergson despre devenire,

566 „Goethe în Anglia, câteva reflecții asupra problemelor influenței", *Revue Germanique,* 12 (1921), 374-75.

mișcare neîncetată, „tărâmul variației universale", pentru care citează un biolog ca analogie. În concluzia manifestului său, Baldensperger proclamă brusc literatura comparată ca fiind pregătirea pentru un Nou Umanism. Aceasta ne cere să descoperim amploarea difuzării scepticismului lui Voltaire, a *credinței lui Nietzsche* în Übermensch și a misticismului lui Tolstoi, pentru a înțelege de ce o operă considerată clasică într-o națiune este respinsă ca academică în alta, de ce o operă disprețuită într-o țară este admirată în altă parte. Speră că astfel de investigații vor oferi umanității noastre dislocate un „corp de valori comune mai puțin nesigur " (p. 29). Dar cu ce drept ar trebui astfel de investigații științifice asupra răspândirii geografice a anumitor idei să conducă la ceva care să semene cu o definiție a moștenirii umanității? Și dacă o astfel de definiție a sufletului comun ar avea succes și ar fi general acceptată, ar însemna ea un Nou Umanism eficient?

Există un paradox în motivația psihologică și socială a „ literaturii comparate", așa cum a fost practicată în ultimii cincizeci de ani. Literatura comparată a apărut ca reacție împotriva naționalismului îngust al majorității lucrărilor academice din secolul al XIX-lea , ca protest împotriva izolaționismului multor istorici ai literaturii franceze, italiene, engleze și a altor literaturi. A fost adesea cultivată de oameni care s-au plasat la răscrucea a două națiuni sau, cel puțin, la granița uneia. Louis Betz s-a născut la New York din părinți germani și a mers la Zurich pentru a studia și a preda. Baldensperger era de origine scoțiană și a petrecut un an crucial la Zurich. Ernst Robert Curtius era un alsacian convins de nevoia unei mai bune înțelegeri germano-franceze. Arturo Farinelli, un italian din Trento, pe atunci încă „neräutăcios", a predat la Innsbruck. Dar această dorință autentică de a servi drept mediator și conciliator între națiuni a fost adesea depășită și distorsionată de naționalismul vehement al vremii și circumstanțelor . Citind autobiografia lui Baldensperger, *Une vie parmi d'autres* (1940, scrisă de fapt în 1935), simțim, în spatele tuturor acțiunilor sale, impulsul patriotic fundamental: mândria ei de a neutraliza propaganda germană la Harvard în 1914; de a refuza să se întâlnească cu Brandes la Copenhaga în 1915; de a merge la Strasbourgul eliberat în 1920. Cartea lui Carré despre *Goethe în Anglia* are o introducere care susține că Goethe aparține întregii lumi și Franței în special, ca fiu al *Renaniei.* După cel de-al Doilea Război Mondial, Carré a scris * *Les Ecrivains français et le mirage allemand** (1947), în care a încercat să demonstreze cum francezii au nutrit iluzii despre cele două Germanii și cum, în cele din urmă, au căzut întotdeauna în capcană. Ernst Robert Curtius a conceput prima sa carte, * *Die literaturischen Weghereiter des neuen Frankreichs* * (1918), ca pe un act politic, ca o lecție pentru Germania. Într-o postscriptie la o nouă ediție, scrisă în 1952, Curtius a declarat că conceptul său original despre Franța era o iluzie. Romain Rolland nu era vocea noii Franțe, așa cum credea Curtius. Ca și Carré, a descoperit un „miraj", dar de data aceasta a fost un *miraj* francez . Chiar și în acea primă carte, Curtius și-a definit concepția despre bunul european: „Ich weiss nur eine Art ein guter Europaer zu sein: mit Macht die Seele seiner Nation haben, und sie mit Macht nähren von aliem, was es Einzigartiges gibt in der Seele der anderen Nationendender der befreundeen oder befreunde." [567]El recomandă o politică a puterii pentru cultură : totul servește doar puterii națiunii

567 *Franzõsischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (Berna, 1952), pag. 2J7.

căreia îi aparține cineva.

Nu sugerez că patriotismul acestor cercetători a fost rău, greșit sau mărinimos. Recunosc îndatoririle civice, nevoia de a face alegeri, de a lua partea cuiva în luptele timpului nostru. Sunt familiarizat cu sociologia cunoașterii a lui Mannheim , cu lucrarea sa * *Ideologie și utopie* * și înțeleg că testul motivației nu invalidează munca unui om. Vreau să disting clar acești oameni de corupătorii josnici ai cercetării din Germania nazistă sau de îndoctrinatorii politici din Rusia care, o vreme, au declarat „literatura comparată" tabu, iar oricine a scris despre Pușkin susținând că a împrumutat povestirea lui Washington Irving „Cocoșul de aur " a fost numit „un cosmopolit fără rădăcini care venera Occidentul".

Cu toate acestea, această motivație fundamental patriotică din spatele numeroaselor studii de literatură comparată din Franța, Germania, Italia și altele asemenea a condus la un sistem ciudat de contabilitate culturală, o dorință de a acumula credit pentru propria națiune demonstrând cât mai multe influențe posibil exercitate asupra altor națiuni sau, mai subtil, dovedind că propria națiune a asimilat și „înțeles" un maestru străin mult mai temeinic decât oricare alta. Aceasta este ceea ce oferă aproape naiv indexul micului manual de student al domnului Guyard: are spații goale pentru *teze* nescrise despre Ronsard în Spania, Corneille în Italia, Pascal în Olanda și așa mai departe. [568]Acest tip de expansionism cultural poate fi găsit chiar și în Statele Unite ale Americii, care, în general, au rămas imune la el, parțial pentru că aveau mai puțin de ce să se laude și parțial pentru că erau mai puțin interesate de o politică culturală. Totuși, excelenta *Istorie literară a Statelor Unite,* de exemplu, o lucrare în colaborare (R. Spiller, editor, W. Thorp și alții, 1948), îl revendică cu bucurie pe Dostoievski ca adept al lui Poe și chiar al lui Hawthorne. Arturo Farinelli, un adevărat profesionist al literaturii comparate, a descris această situație într-o contribuție la *Mélanges Baldensperger* (1930) intitulată „Influențele literare și natura nesuperbă a națiunilor". Farinelli comentează pe bună dreptate absurditatea unor astfel de calcule ale bogăției culturale, a întregii acestei mentalități creditor-debitor, când vine vorba de poezie. Uităm că „destinele poeziei și ale artei se împlinesc doar în viața intimă și în acordurile secrete ale sufletului". [569]Într-un articol interesant, profesorul Chinard a stabilit foarte bine principiul „lipsei de datorii" în compararea literaturilor și citează un pasaj excelent din Rabelais despre o lume ideală fără debitori sau creditori.[570]

O delimitare artificială a domeniului de studiu și a metodologiei, un concept mecanicist al originilor și influențelor și o motivație bazată pe naționalismul cultural, toate acestea, deși benefice — mi se par — sunt simptome ale crizei prelungite a literaturii comparate.

O reorientare completă este necesară în fiecare dintre aceste trei abordări . Demarcația artificială dintre literatura „comparată" și cea „generală " trebuie abandonată. Pentru orice studiu al literaturii care transcende granițele unei literaturi

568 M.-F. Guyard, *Literatură comparată* (Paris, 1951), pag. 124-25.

569 1, 273.

570 „Literatura comparată și istoria ideilor în studiul relațiilor franco-americane", în *Lucrările celui de-al doilea Congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată,* ed. Werner P. Friederich, 2 (Chapell Hill, 1959), 349-69.

naționale, termenul „ literatură comparată” a devenit termenul acceptat. Este inutil să lamentăm gramatica termenului și să insistăm că acesta ar trebui numit „studiul comparativ al literaturii”, deoarece toată lumea înțelege utilizarea eliptică. Cel puțin în limba engleză, termenul „literatură generală” nu a fost acceptat, probabil pentru că își păstrează încă vechea conotație de poetică și teorie. Personal, mi-aș dori să putem vorbi pur și simplu despre studiul literaturii sau despre cercetarea literară și să existe, așa cum a propus Albert Thibaudet, profesori de literatură așa cum există profesori de filosofie și istorie, și nu profesori de istoria filosofiei engleze, chiar dacă individul poate fi un bun specialist în această perioadă sau țară anume, sau chiar într-un anumit autor. Din fericire, încă nu avem profesori de literatură engleză a secolului al XIX-lea sau de filologie goetheană. Însă denumirea materiei noastre este o chestiune instituțională de interes academic, în sensul cel mai literal. Ceea ce contează este conceptul de cercetare literară ca disciplină unificată, eliberată de - constrângeri lingvistice. Prin urmare, nu sunt de acord cu ideea lui Friedrich conform căreia cei care studiază literatura comparativ „nu pot și nu ar trebui să îndrăznească să se amestece în alte teritorii”, adică teritoriile studenților de limbă engleză, franceză, germană și alte literaturi naționale. Nici nu văd cum este încă posibil să-i urmăm sfatul de a nu „vâna pe teritoriul altuia”. Nu [există] niciun drept de proprietate sau „interese personale” admise în cercetarea literară. Oricine are dreptul să studieze orice materie, chiar dacă este limitată la o singură lucrare într-o singură limbă, și oricine are dreptul să studieze istorie sau filozofie sau orice altă temă. El riscă să fie criticat de specialiști, dar acesta este un risc pe care trebuie să și-l asume. Noi, cei care lucrăm în domeniul literaturii comparate, cu siguranță nu am fi nerăbdători să împiedicăm profesorii de engleză să studieze originile franceze ale lui Chaucer sau profesorii de franceză să studieze originile spaniole ale lui Corneille etc., la fel cum nu am dori să ni se interzică publicarea pe teme dedicate exclusiv literaturilor specific naționale. „Autoritatea” specialistului a fost mult exagerată; adesea, acesta poate avea doar cunoștințe bibliografice sau informații externe, fără a poseda neapărat gustul, sensibilitatea și calitatea nespecialistului, a cărui perspectivă mai largă și intuiție mai pătrunzătoare pot compensa cu prisosință anii de studiu intensiv. Nu este nimic prezumțios sau arogant în a pleda pentru o mai mare mobilitate și universalitate a studiilor noastre. Întreaga concepție a domeniilor rezervate cu car-[571] Ideea semnelor „accesul interzis” trebuie să fie neplăcută pentru un spirit liber. Ea poate apărea doar în limitele metodologiei învechite propovăduite și practicate de teoreticienii clasici ai literaturii comparate, care consideră de la sine înțeles că „faptele” trebuie descoperite ca pepite de aur, în virtutea cărora trebuie să facem demarcațiile corespunzătoare , ca viitori exploatatori.

Însă adevărata cercetare literară nu se preocupă de fapte inerte, ci de valori și calități. De aceea nu există nicio distincție între istoria literară și critică. Chiar și cea mai simplă problemă din istoria literară necesită un act de critică. Chiar și o afirmație , cum ar fi aceea că Racine l-a influențat pe Voltaire sau că Herder l-a influențat pe Goethe, necesită, pentru a avea sens, o cunoaștere a caracteristicilor lui Racine și Voltaire, ale lui Herder și Goethe și, în consecință, o cunoaștere a contextului tradițiilor lor - o activitate susținută de cântărire, comparare, analiză și discriminare

571 *Anuar de Literatură Comparată și Generală, A* (1955), 57.

care este în esență critică. Nicio istorie literară nu a fost scrisă vreodată fără un principiu de selecție și o încercare de caracterizare și evaluare. Istoricii literari care neagă importanța criticii sunt ei înșiși, fără să știe, critici; de obicei, critici de mâna a doua care au adoptat pur și simplu standarde tradiționale și au acceptat reputații convenționale . Nu se poate analiza, caracteriza și evalua o operă de artă fără a recurge la principii critice, indiferent dacă acestea sunt considerate inconștient sau nu sunt clar formulate. Norman Foerster, într-o broșură încă relevantă intitulată **The American Scholar**, a afirmat destul de convingător că istoricul literar „trebuie să fie critic pentru *a fi* istoric". [572]În cercetarea literară, teoria, critica și istoria colaborează pentru a-și atinge scopul principal: descrierea, interpretarea și evaluarea unei opere de artă sau a oricărui grup de opere de artă. Literatura comparată, care, cel puțin printre teoreticienii săi oficiali, a evitat această colaborare și s-a agățat de „relații factuale", origini și influențe, intermediari și reputații ca unice subiecte , trebuie să găsească o modalitate de a reveni la curentul principal al cercetării și criticii literare contemporane. În metodele și reflecțiile sale metodologice, literatura comparată a devenit, ca să spunem direct, un vârtej stagnant. Trebuie doar să ne gândim la numeroasele mișcări și grupuri de cercetare și critică care au avut loc în acest secol, atât de diverse în obiectivele și metodele lor: Croce și adepții săi în Italia; formalismul rus și ramificațiile și dezvoltările sale în Polonia și Cehoslovacia; *Geisteschichte* și stilistica germană, care au găsit un astfel de ecou în țările vorbitoare de limbă spaniolă; critica existențialistă franceză și germană ; „Noua critică" americană; critica mitică inspirată de modelele arhetipale ale lui Jung și chiar de psihanaliza freudiană sau de marxism: toate aceste mișcări, indiferent de limitele și neajunsurile lor, sunt unite într-o reacție comună împotriva luării în considerare exterioară a faptelor și a atomismului care încătușează studiul literaturii comparate.

Cercetarea literară trebuie, în primul rând, să recunoască necesitatea definirii domeniului său de studiu și a țintei sale principale. Trebuie să se distingă de studiul istoriei ideilor sau al conceptelor și sentimentelor religioase și politice, care sunt frecvent citate ca alternative la studiile literare. Multe figuri eminente din cercetarea literară, și în special din literatura comparată, nu sunt cu adevărat interesate de literatura în sine, ci mai degrabă de istoria opiniei publice, de relatările călătorilor, de ideile despre caracterul național - pe scurt, de istoria culturii în general. Ele lărgesc conceptul de studiu literar atât de radical încât îl echivalează cu întreaga istorie a omenirii. Dar cercetarea literară nu va face niciun progres, din punct de vedere metodologic, decât dacă decide să studieze literatura ca un obiect distinct de alte activități și creații umane. Prin urmare, trebuie să ne confruntăm cu problema „literarului ", problema centrală a esteticii, a naturii artei și a literaturii.

Într-o astfel de concepție a cercetării literare, opera literară de artă va fi centrul necesar de interes și vom recunoaște că studiem probleme diferite atunci când examinăm relațiile unei opere de artă cu psihologia autorului sau cu sociologia societății sale. Opera de artă, am susținut, poate fi concepută ca o structură stratificată de semne și semnificații, care este complet distinctă de procesele mentale ale autorului care au avut loc în momentul creării sale și, în consecință, de influențele care i-ar fi putut modela mintea. Există ceea ce a fost numit pe bună dreptate un „

572 Chapell Hill, 1929, pag. J6.

salt ontologic ” între psihologia autorului și o operă de artă, între viață și societate, pe de o parte, și obiectul estetic, pe de altă parte. Am numit studiul operei de artă „intrinsec” și studiul relațiilor sale cu mintea autorului, cu societatea etc. „extrinsec”. Totuși, această distincție nu poate însemna că relațiile genetice ar trebui ignorate sau că studiul intrinsec este doar formalism sau estetism irelevant. Dimpotrivă, conceptul atent elaborat al unei structuri stratificate de semne și semnificații încearcă să depășească vechea dihotomie dintre conținut și formă. Ceea ce este numit în mod obișnuit „conținut” sau „idee” într-o operă de artă este încorporat în structura sa ca parte a „lumii” proiectate de semnificații. Nimic nu este mai departe de mintea mea decât să neg importanța umană a artei sau să ridic o barieră între istorie și studiul formal. Din ceea ce am învățat de la formaliștii ruși și de la *Stilforscher- ul german* , nu este dorința mea să limitez studiul literaturii la studiul sunetului, versurilor și dispozitivelor compoziționale, nici la elementele de dicție și sintaxă ; și nici nu doresc să echivalez literatura cu limbajul. În opinia mea, aceste elemente lingvistice formează, ca să spunem așa, cele două straturi fundamentale : stratul sunetului și cel al unităților de sens. Dar din ele reiese o „lume” de situații, personaje și evenimente care nu pot fi identificate cu niciun element lingvistic izolat, cu atât mai puțin cu niciun element de formă ornamentală externă. Singura concepție corectă, mi se pare, este una hotărât „totalizantă”, care consideră opera de artă ca un întreg diversificat, ca o structură de semne care totuși implică și necesită semnificații și valori. Atât o înclinație relativistă pentru antichități, cât și formalismul extrem constituie încercări greșite de a dezumaniza studiul literar. Critica nu poate și nu ar trebui să fie exclusă din cercetarea literară.

Dacă o astfel de schimbare și eliberare, dacă o reorientare spre teorie și critică, spre istoria critică, va avea loc, problema motivației se va rezolva de la sine. Poate că vom rămâne buni patrioți și chiar naționaliști, dar sistemul credit-debit va fi încetat să mai conteze. Iluziile despre expansiunea culturală pot dispărea, la fel ca și iluziile despre reconcilierea mondială prin cercetare literară. Aici, în Statele Unite ale Americii, privind Europa în ansamblu de peste Atlantic, putem obține cu ușurință o anumită autonomie, chiar dacă trebuie să plătim prețul dezrădăcinării și al exilului spiritual. Dar odată ce concepem literatura nu ca pe un argument în lupta pentru *prestigiu* Fie că este privită cultural, ca marfă pentru comerțul exterior sau chiar ca indicator al psihologiei naționale, putem atinge singura obiectivitate adevărată accesibilă omenirii. Nu va fi un scientism neutru , un relativism și un istoricism indiferent , ci mai degrabă o confruntare cu obiectele în esența lor: o contemplare detașată, dar intensă, care va duce la analiză și, în cele din urmă, la judecăți de valoare. Odată ce înțelegem natura artei și a poeziei, victoria lor asupra mortalității și a destinului uman, crearea unei întregi lumi a imaginației de către ei, vanitățile naționale vor dispărea. Omenirea - omenirea universală, omenirea de pretutindeni și în toate timpurile , în toată varietatea sa - apare, iar cercetarea literară încetează să mai fie o distracție a anticarului, calcularea creditelor și debitelor naționale sau chiar cartografierea seturilor de relații. Cercetarea literară devine un act al imaginației, ca și arta însăși și, în consecință, un păstrător și creator al celor mai înalte valori ale umanității.

STUDIUL LITERATURII ÎN STATELE UNITE ALE AMERICII

Până în 1900, un anumit tip de cercetare filologică, importată din Germania , triumfase în universitățile americane și în formarea literaturii americane. Anii decisivi au fost anii 1880 și 1890. ÎN 1850, existau doar opt studenți absolvenți în toate Statele Unite, trei de la Harvard și trei de la Yale. În 1852, Daniel C. Gilman, care a devenit ulterior primul președinte al Universității Johns Hopkins, nu a putut găsi pregătire universitară nici la Yale, nici la Harvard: a avut dificultăți în a convinge un profesor să citească puțină germană cu el. [573]Cu excepția marilor savanți, George Ticknor de la Harvard, a cărui cea mai importantă lucrare, *Istoria literaturii spaniole* (1849-1863), a fost utilizată pe scară largă, și Francis Child, tot de la Harvard , care a editat *Baladele populare scoțiene și engleze* (1857-1858), nu existau intelectuali „creativi" în limbile moderne în Statele Unite ale Americii, nici periodice, nici edituri universitare .

Situația s-a schimbat rapid în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. În 1876, Universitatea Johns Hopkins a fost fondată special pentru a oferi instruire postuniversitară după modelul german. Foarte curând, alte universități au urmat exemplul, extinzându-și programele de studii postuniversitare atât de rapid încât, până în 1900, existau 5.831 de studenți absolvenți (în toate disciplinele) în Statele Unite. În 1883, a fost fondată Asociația Limbilor Moderne. La început, era doar un mic grup de profesori interesați să discute despre instruirea în sala de clasă și problemele gramaticale, dar a crescut rapid și și-a schimbat complet natura. În 1927, Asociația a decis să înlocuiască definiția inițială a obiectivului său, care era „studiul *limbilor* și literaturilor moderne", cu „dezvoltarea *cercetării* în limbi și literaturi moderne"; dar cu mult înainte de asta, cu siguranță până în 1900, acest accent pe cercetare devenise predominant. Au fost fondate mai multe periodice, dedicate exclusiv publicării rezultatelor cercetării științifice în limbi moderne: *Publications of the Modern Language Association, Modern Language Notes,* în 1886 , *Journal of English and Germanic Philology,* în 1897, și *Modern Philology,* în 1903. Editurile universitare au fost înființate în principal după 1890, iar mai multe serii de publicații au fost dedicate publicării disertațiilor de doctorat. *Studiile Yale în limba engleză,* care numără astăzi peste 150 de volume, au început să apară în 1898. Creșterea fabuloasă a bibliotecilor universitare americane și, mai târziu, înființarea unor biblioteci de cercetare precum bibliotecile Folger și Huntington, ambele dedicate în principal literaturii renascentiste engleze , au stimulat extinderea cercetării. Astăzi,

573 Daniel C. Gilman, *Lansarea unei universități* (Nueva Yode, 1906), p. 8.

bibliotecile nord-americane sunt atât de bine echipate și atât de bine gestionate încât, în multe privințe, sunt preferabile bibliotecilor europene. Având în vedere aceste realizări, putem înțelege entuziasmul cu care, în apogeul mișcării, liderii acesteia au privit succesul acesteia. Iată câteva pasaje din discursul prezidențial al lui Thomas R. Price de la Universitatea Columbia, rostit la reuniunea anuală a Asociației Limbilor Moderne din 1901:

> Ca profesori de limbi moderne, prin examinarea propriei noastre Asociații și a sistemului universitar american, ar trebui să simțim cu toții o bucurie caldă. Atât de splendid este progresul pe care l-au făcut studiile noastre preferate! În această perioadă de patruzeci de ani... a existat un flux constant de progres, o îmbunătățire vastă a metodelor noastre de predare, o creștere amplă a domeniului de aplicare al muncii noastre, a numărului de studenți și a numărului și calificărilor forței noastre didactice. A existat cu adevărat, în acest entuziasm răspândit pentru difuzarea și promovarea predării limbilor moderne, o mișcare intelectuală care poate fi pe bună dreptate comparată cu entuziasmul din zilele Renașterii... Atât în orașele rurale, cât și în marile universități, găsesc același entuziasm pentru studiile noastre speciale. Niciun om care a participat la această mișcare nu poate să nu simtă o bucurie nobilă la o astfel de demonstrație de energie și la o astfel de realizare a rezultatelor.

Ceva s-a întâmplat cu această „renaștere" în ultimii șaizeci de ani. Entuziasmul, și nu numai cel al savanților din mediul rural, s-a stins. Până la mijlocul secolului, cercetarea filologică, deși încă înrădăcinată în majoritatea instituțiilor de învățământ superior, era cu siguranță în defensivă; doctrinele sale...

2. *PMLA,* 16 (1901), 77-91.

Dominația exclusivă a universităților americane fusese ruptă; și peste tot, în special în rândul tinerilor din consiliile de administrație studențești, nemulțumirea față de sistem devenise atât de răspândită încât părea doar o chestiune de timp până când acesta putea fi considerat un fenomen al trecutului în istoria culturală americană.

Putem explica triumful său din 1900. Nu s-a datorat doar importului de erudiție germană și prestigiului Germaniei la acea vreme. De asemenea, a răspuns situației intelectuale și sociale a momentului . A satisfăcut o nostalgie pentru trecut, în special pentru trecutul european și Evul Mediu și, în același timp, a răspuns unei dorințe de fapte, de precizie, de imitare a „metodei științifice", care dobândise un prestigiu atât de copleșitor prin succesul tehnologiei moderne, atât de remarcabilă în Statele Unite. Relativismul critic implicit în metoda de studiere a literaturii prin antecedentele sale istorice, abdicarea sa deschisă de la sarcina de evaluare, se potriveau, de asemenea, tiparului unei civilizații dezorientate sau sceptice în judecățile sale de valoare. Posibilitățile enorme ale producției de masă și ale producției de serie au fost factorii care au contribuit la triumf, deoarece volumul producției era un ideal industrial, iar standardizarea adecvată a profesorilor era o necesitate obiectivă. Obsesia inutilă pentru antichități, exagerarea excesivă a valorii faptelor, pseudoștiința combinată cu scepticismul anarhic și lipsa de gust critic, caracteristice acestui tip de cercetare , ar trebui să fie evidente pentru aproape toată lumea astăzi. Sistemul a devenit o țintă prea ușoară pentru ridiculizare. Cu toate acestea , trebuie recunoscut că, ignorând efectele inerției, acesta încă rezistă și posedă un oarecare atractivitate pentru cei îndrăgostiți de perfecțiunea sa mecanică și de aerul său de autonomie , precum și

pentru cei care sunt pur și simplu docili și harnici.

Indiferent de abuzurile sistemului, trebuie recunoscut faptul că acestea reprezintă declinul unui ideal demn: idealul filologiei concepute ca știința totală a unei civilizații, un ideal formulat inițial pentru studiul antichității clasice și transferat ulterior în limbile moderne de către scriitorii romantici germani. În declarațiile programatice ale unor cercetători americani de renume , putem găsi într-adevăr formulări ambițioase similare: de exemplu, în * *The Higher Study of English* (1908)* de Albert S. Cook sau * *Province of Literary History* (1931)* de Edwin Greenlaw . Însă, deși se poate admite că standardele și obiectivele enunțate în aceste lucrări sunt ample și umane, în realitate a existat o deconectare între teorie și practică. Albert S. Cook însuși a publicat ediții, studii și note în principal despre literatura anglo-saxonă, multe dintre ele pe puncte banale și minore. Edițiile sale ale clasicilor criticii (de exemplu, cea a lui Sidney) sunt manuale care conțin puțină substanță editorială. Declarațiile sale critice ocazionale reflectă ideea lui Arnold și a teoriei sale dubioase a „criteriilor". Edwin Greenlaw, în cea mai mare parte, a produs studii extrem de calificate despre alegoria politică în Spenser. Declarațiile sale despre critică, sinteză și istoria spiritului uman au rămas, în cea mai mare parte, declarații personale sau calități ale unui individ incapabil să-și facă ideile eficiente dintr-un punct de vedere instituțional.

Concepțiile și scopurile originale ale cercetării literare umane au fost constant uitate. Accentul romantic pus pe origini , provenit de la Herder, a condus, în practică, la o supraestimare stranie a studiului limbii anglo-saxone și a formelor primitive ale limbilor medievale - specialități care au fost impuse (și în unele locuri încă sunt) majorității nord-americanilor care studiau literatura . Cerințele privind gramatica anglo-saxonă și istoria fonologiei engleze nu numai că au deviat energiile de la cercetarea literară , dar au împiedicat și mulți studenți să își finalizeze studiile profesionale. Conceptul romantic al evoluției și continuității literaturii a decăzut atât de rapid încât nu a mai rămas nimic din el, cu excepția superstiției că operele literare puteau fi reduse la un compozit de analogii și origini. Concepția evoluționistă a supraviețuit încă, după 1900, în scrierile lui Francis Gummere despre *Originile Poeziei* și despre *Dansul Popular,* dar, din moment ce conceptul evoluționist - devenise prea subordonat analogilor săi din biologie, a fost curând abandonat și astăzi pare complet ininteligibil , până în punctul în care scrierea unei istorii literare narative a devenit aproape o artă pierdută. Concepția romantică despre geniul original a degenerat în excesele bârfelor biografice, un interes febril pentru anecdote banale sau presupoziția permanentă că o operă literară este un document autobiografic. Ideea unei istorii generale a culturii întruchipate în literatură a dus - în special în rândul cercetătorilor englezi și americani - la extinderea nediscriminatorie în istoria socială miscellanea. Articole despre „Originea arcului lung", teză despre „Profesia militară în secolul al XVI-lea ", mari lucrări precum „ *Vrăjitoria în Anglia Veche și Noua Anglie"* Acestea au dus la eliminarea completă a granițelor și la confuzia metodelor. Idealul romantic al studiului unui spirit național a dus, în practică, la izolarea studiului literaturii naționale, la obscurarea unității literaturii europene, la neglijarea literaturii comparate, la anglomania, germanofilia și francofilia numeroși profesori și, în final, la noul provincialism al numeroși specialiști în literatura nord-americană. Ceea ce fusese un ideal demn în mintea fondatorilor, Grimm, Boeckh și Diez, a devenit un alexandrism desăvârșit, o pasiune

pentru antichități lipsite de orice sens al direcției sau scopului.

Motivele acestui declin sunt evidente: unele nu sunt doar nord-americane, ci și europene; ele provin din declinul general al idealului romantic și înlocuirea acestuia cu producția de masă și abordări pseudo-științifice. Însă situația culturală din Statele Unite a accelerat acest declin. Rasismul teuton, inspirația fondatorilor studiilor germane, a fost, din motive evidente, un transplant artificial în această țară. La fel a fost și medievalismul romantic, care nu avea rădăcini într-o societate predominant protestantă și comercială. Motivele sociale și instituționale ale acestui declin au fost, de asemenea, mai puternice decât în Europa. Universitățile și instituțiile de învățământ superior americane erau mult mai izolate de mediul lor cultural decât universitățile metropolitane ale continentului european (Paris sau Praga, de exemplu). Prin urmare, ele constituiau o invitație de a cultiva turnul de fildeș academic , de a-și apăra stima de sine și statutul social al profesorului, complăcându-se cu „misterele" ininteligibile și inutile prezente în afara universității. Inutile chiar și pentru majoritatea studenților care au continuat să predea compoziție, limbă și literatură în colegiile mici și universitățile de stat. Separarea dintre practica literară și cercetarea academică s-a adâncit și odată cu ascensiunea naturalismului literar și a regionalismului nord-american și coborârea acestuia în mahalale și țarcuri, ferme și mine, precum și cu neîncrederea sa față de Europa, intelect, tradiție și erudiție în general.

Cu toate acestea, indiferent de declinul sistemului academic și de ostentația produselor sale elaborate, ar fi complet nedrept să ignorăm progresul, în limitele sale, al cercetării filologice americane din ultimii șaizeci de ani. În special în domeniul literaturii engleze, cercetarea tehnică americană a devenit indispensabilă și a depășit, fără îndoială, orice cercetare britanică comparabilă, și nu numai cantitativ. Lucrările americane despre germană, franceză, italiană și spaniolă sunt încă comune, deși la un nivel de competență mai scăzut; iar domenii mai îndepărtate (cum ar fi slava) abia acum încep să fie cultivate. Starea inferioară a studiilor de literatură non-engleză este parțial rezultatul poverii naturale pe care o poartă fiecare străin atunci când începe să studieze o literatură care nu este a sa și parțial preocuparea profesorilor americani de literatură străină de a preda cursuri elementare de limbi străine; dar și, și mai profund, „ provincialismul" studentului de literaturi străine. Majoritatea studenților de franceză și germană au adoptat metodele și normele țării a cărei literatură o studiau cu puțin exercițiu critic. În acest fel, au dezvoltat o poziție de inferioritate față de erudiția germană și franceză și au fost împinși la o izolare particulară în propriul mediu. Leo Spitzer, un emigrant german proeminent, a comentat pe bună dreptate situația în care departamentele de literatură străină „sunt de obicei colonii în universitățile nord-americane, în detrimentul unei dezvoltări indigene americane". După cum a remarcat Henry C. Hatfield ,[574] [575]Studiile germane sunt, din păcate, împiedicate de dependența lor de valorile și normele germane. Aceasta este, desigur, rezultatul unei specializări premature, care îi împiedică pe studenții la studii germane sau franceze să dobândească o înțelegere solidă a literaturii engleze și americane și, în consecință, să dezvolte o înțelegere coerentă a propriei literaturi din care să poată interpreta literatura străină. Mai ales

574 *Deutsche Monatsheíte,* 48 (1946), 477.

575 „Studii de literatură germană în Statele Unite", *Modern Language Review ,* 43 (1948), 353-92.

în studiile germane, presupozițiile extrem de metafizice și adesea hegeliene ale *Geistesgeschichte- ului german* s-au dovedit a fi indigeste și inasimilabile pentru studenții americani, care, în același timp, nu au putut să le înlocuiască cu nimic din propria tradiție.

Reacția împotriva acestei cercetări filologice în Statele Unite nu este doar recentă. În cadrul ei, este posibil să distingem diferite motive de opoziție și mișcări distincte. În ordine cronologică aproximativă, ar trebui să începem cu obiecțiile care au venit din partea supraviețuitorilor cercetării mai tradiționale, mai umane, dar și mai diletante, cei care au menținut continuitatea cu tradiția universităților britanice. Memoriile celor care și-au descris anii de studiu de la sfârșitul secolului - Bliss Perry în **And Gladly Teach*,* William Lyon Phelps în * *Autobiografia** și H.S. Canby în **Alma Mater ** - exprimă o nemulțumire profundă față de metodele predominante și ilustrează relele sistemului prin anecdote și schițe ale stăpânilor și tiranilor sălii de clasă. Dar ei și simpatizanții lor nu au putut oferi niciun remediu sau alternativă dincolo de „apreciere", un entuziasm romantic pentru bine și frumos, o dulceață lipsită de lumină. Phelps a fost primul profesor care a oferit un curs despre romanul contemporan (1895-1896, curs abandonat curând la insistențele superiorilor săi care au amenințat că îl vor forța să demisioneze) [576]și a fost primul universitar american care a scris despre romancierii ruși (1911); dar dragostea pentru literatură pe care Phelps și profesorii de statura sa au insuflat-o studenților lor ducea lipsă de standarde critice. Astfel de profesori, indiferent de utilitatea lor pentru studenți, nu puteau contribui la cercetarea literară concepută ca un corpus de cunoștințe. Unii dintre susținătorii metodei filologice au reușit să combine cercetarea lor „riguroasă" cu o astfel de „apreciere". Ei le-au predat studenților absolvenți bibliografia și sursele: „Shakespeare la nivel universitar" (adică distincțiile dintre in-quarto și in-folio, surse și condiții scenice) și, între timp, le citeau poezie licențiaților cu o voce tremurândă sau lingușitoare. Sentimentalismul și dragostea pentru antichități nu sunt incompatibile, nici măcar din punct de vedere filosofic.

Mult mai promițătoare a fost mișcarea Noului Umanist condusă de Irving Babbitt și Paul Elmer More, iar mai târziu de Norman Foerster. * *Literatura și Colegiul American* * (1908) și * *American Scholar* * (1929) de Norman Foerster sunt denunțuri ale cercetării filologice care rezonează și astăzi. Noii Umaniști au oferit un ideal care nu era doar „apreciere ": aveau un ideal de critică, o considerație riguroasă pentru tradiție, un interes pentru ideile filosofice manifestate în literatură și un nou gust neoclasic ca reacție împotriva romantismului. Operele lui Babbitt, * *Maeștrii criticii franceze moderne* * (1912) și **Rousseau și Romantismul ** (1919), sunt lucrări de o autentică abilitate critică și perspicacitate. Deși au fost afectate de frecventa amorțire a lecturii textelor și de lipsa de sensibilitate, aceștia au demonstrat o capacitate de abstractizare și generalizare și un „angajament" fervent față de idei necunoscute cercetării americane timpurii. Mișcarea Noului Umanist, după o scurtă perioadă de mare interes public în jurul anului 1929, a stagnat. Însă Babbitt la Harvard, More la Princeton , Stuart Sherman la Illinois și Foerster la Carolina de Nord și Iowa i-au făcut pe mulți studenți să vadă inutilitatea cercetării excesiv de convenționale și urgența de a avea idei măreațe despre literatură. Motivele eșecului mișcării în a cuceri universitățile sunt, prin urmare, evidente: conservatorismul

576 William L Phelps, *Autobiography with Letters* (Nueva York, 1939), pag. 301. .

social al Noilor Umaniști contravenea temperamentului unei națiuni cufundate în depresie; moralismul lor rigid încălca natura literaturii considerate artă; iar ostilitatea lor față de artele contemporane îi separa de literatura considerată o instituție vie. Principiile filosofice și religioase ale lui Babbitt , care se inspirau din gândirea confucianistă și budistă pentru coroborare, erau prea exotice și prea austere pentru a deveni o forță reformatoare; ideile sale literare sunt prea strâns legate de antiromantismul francez al unor oameni precum Charles Maurras, Lasserre și Seillière pentru a fi imediat relevante pentru scena literară americană. După *perioada sa de eseuri Shelburne,* Paul Elmer More a devenit istoric al filosofiei grecești și al teologiei creștine, iar încercările sale de a se alinia cu scriitori moderni precum Joyce sau Eliot s-au dovedit nesatisfăcătoare . Stuart Sherman a plecat la New York și, ca jurnalist, și-a pierdut discernământul în ceea ce privește gustul decisiv.

Alte încercări de reorientare a studiilor literare în universitățile americane au eșuat, cel puțin în ceea ce privește eficiența lor pe scară largă . Până în anii 1930, abordarea marxistă a literaturii a stârnit un interes considerabil; și, în afara mediului academic și a cercurilor sale de elită, au apărut unele critici marxiste. Dar, posibil din motive politice , aceasta nu a avut aproape niciun efect asupra cercetării universitare americane. Lucrările lui Granville Hick, cea mai ambițioasă aplicare a sa în Statele Unite, nu au fost nici academice, nici suficient de convingătoare pentru a fi demne de imitat. Dimpotrivă, determinismul economic și o perspectivă fundamental politică au fost introduse în studiile americane în virtutea succesului lucrării lui Vernon Parrington, *Main Currents of American Thought (1927-1930). În această lucrare,* o abordare sociologică difuză ia forma particulară a propagandei în favoarea democrației jeffersoniene. Nucleul cărții este atât de străin literaturii încât studiile literare americane, în măsura în care au urmat orientarea lui Parrington, s-au îndepărtat de valorile literare pentru a se concentra pe istoria socială și istoria ideilor politice . Per total, abordarea sociologică s-a dovedit a fi extrem de neatractivă în cercetarea literară americană și a produs, relativ vorbind, puține lucrări cu adevărat merit.

Desigur, studiul ideilor în literatură, sau al literaturii în relație cu filosofia, este vechi; și, într-un sens tehnic, a fost cultivat cu tenacitate în Germania în ultimele decenii, ca o reacție violentă împotriva cercetării filologice. Însă *Geistesgeschichte germană* a găsit puțină rezonanță în Statele Unite , cu excepția profesorilor germani: unii dintre ei îi erau ostili, așa cum atestă genialul atac al lui Martin Schütze, *Iluzii academice* (1933), o carte care a oferit una dintre cele mai bune analize ale stării cercetării literare, nu numai în Germania. Ca mișcare, „istoria ideilor", inițiată de Arthur O. Lovejoy , a făcut cea mai puternică impresie asupra studenților la literatură din Statele Unite. Lovejoy este un filosof profesionist, iar metoda sa este cea a unei analize filosofice a ideilor care acordă o atenție deosebită terminologiei și contradicțiilor fiecărui scriitor. El stabilește un contrast destul de artificial între metoda sa și cea a istoriei tradiționale a filosofiei prin faptul că studiază „unități de idei" mai degrabă decât sisteme filosofice complete și prin faptul că acordă atenție diseminării ideilor prin intermediul filozofilor și poeților populari. Metoda sa poate fi criticată pentru intelectualismul său excesiv: Lovejoy concepe evoluția ideologică ca un proces autosuficient și acordă puțină atenție contextelor istorice sau psihologice. Pentru el, poezia este doar un document pentru istoria ideilor, iar ideile

din literatură sunt „idei filosofice diluate”. [577]În acest fel, literatura devine diluantul adăugat filosofiei, iar istoria ideilor impune exclusiv norme filosofice creațiilor imaginației. Istoria ideilor este, desigur, o disciplină înaltă , cu valoare exegetică pentru studiul istoriei literare. Dar nu este un substitut pentru studiul literar. Printre cercetătorii nord-americani ai literaturii, există, de fapt, puțini istorici ai ideilor în sensul lui Lovejoy: să-i amintim pe Louis Bredvold, Marjorie Nicolson, Perry Miller.

Evident, cea mai mare speranță pentru o reconstituire a studiilor literare în Statele Unite rezidă în mișcarea critică care s-a dezvoltat în ultimii douăzeci și cinci de ani în afara universităților. Este obișnuit să vorbim despre această mișcare drept „Noua Critică”, un termen folosit de J.C. Ransom pe pagina de titlu a unei cărți publicate în 1941, în care a studiat trei critici - I.A. Richards, T.S. Eliot și Yvor Winters - cu rezerve considerabile. Dar termenul este acum frecvent folosit pentru a se referi la orice critic care urmează tradiția stabilită de Richards și Eliot. Acest lucru este regretabil, deoarece sintagma ascunde diversitățile și diferențele remarcabile - dintre critici și dă impresia eronată că acești critici formează o „școală” sau chiar un grup. Dintre aceștia, doar cei patru critici sudici - J.C. Ransom, Allen Tate, R.P. Warren și Cleanth Brooks - au avut o relație personală strânsă și prezintă uniformitate în opiniile lor. Și totuși, sunt departe de a subscrie la o singură poziție. J.C. Ransom, în special, își continuă propriul curs în cele mai recente speculații ale sale . Ceilalți critici, reuniți în jurul Noii Critici, sunt adesea destul de izolați, cum ar fi în cazul lui Yvor Winters, care a dezvoltat o viziune coerentă și impresionantă, dar extrem de doctrinară, asupra istoriei poeziei americane și engleze, și al lui Kenneth Burke, care a dezvoltat un sistem de teorie critică atât de larg ca arie de aplicare încât a devenit, în obiectivele sale, o întreagă filozofie a culturii care folosește semantica, marxismul, psihanaliza și antropologia. Edmund Wilson a folosit toate metodele la modă: prima sa carte, *Castelul lui Axel* (1931), a fost o expunere a mișcării simboliste care, în ciuda faptului că era foarte simpatică și plină de sensibilitate, s-a încheiat cu un lament pentru presupusa sa dispariție. De atunci, a folosit marxismul și psihanaliza destul de eclectic și s-a orientat către jurnalism și scrierea de pamflete, cum ar fi „Europa fără Baedeker”. R.P. Blackmur, care a început ca cititor și analist al unor texte extrem de literale, s-a mișcat în cadrul principiilor unei teorii critice generale și și-a extins „critica practică” pentru a include studii morale și ideologice asupra romanelor lui Dostoievski.

Totuși, într-o istorie generală a criticii americane, putem observa că toți noii critici au reacționat împotriva unei situații precedente comune. Toți erau nemulțumiți de „aprecierea” impresionistă, vag romantică și sentimentală, predominantă atât în cadrul, cât și în afara universităților; nu erau de acord cu critica exclusiv jurnalistică asociată cu Mencken și cu laudele sale aduse romanului naturalist american; și se simțeau inconfortabil cu mișcarea Noului Umanism din cauza ostilității acesteia față de literatura contemporană și a viziunii sale rigid moraliste asupra literaturii. Tate, Blackmur, Kenneth Burke și Winters au contribuit chiar și la un simpozion care ataca mișcarea Noului Umanism .[578]

, s-au dedicat din toată inima, cel puțin inițial , studiului poeziei, în special

577 Arthur O. Lovejoy, *Marele lanț al ființei* (Cambridge, Mass. 1976), p. 17.

578 Clinton H. Grattan, ed., *Critica umanismului* (Nueva York, 1930).

poeziei moderne, concentrându-se asupra textelor propriu-zise ale operelor examinate și subliniind caracterul unic al operei de artă, pe care o concepeau ca fiind relativ independentă de contextul său istoric, biografic și literar. În această revenire la text, în acest accent pus pe unitatea operei de artă, în această respingere a reducerii literaturii la cauzele sale, se poate găsi ceea ce ar putea fi descris ca numitorul comun al Noilor Critici. Dar printre aceștia există cel puțin două grupuri: cei care au încorporat din ce în ce mai mult tot felul de cunoștințe în literatură - psihanaliza, în special; marxismul; și, mai recent, antropologia - și cei care au încercat să studieze literatura ca fenomen estetic mai presus de orice. Primul grup a folosit din nou opera literară ca punct de plecare individual pentru speculații generale despre umanitate și univers, despre sine și societate ; în timp ce celălalt grup a rămas mai clar în domeniul literaturii, practicând tehnicile analizei literale, pare o greșeală să-i acuzăm pe acești critici din urmă de „estetism" și chiar „formalism". Niciunul dintre ei nu este „esteți", deoarece standardele lor critice implică pretutindeni un punct de vedere filosofic, politic și religios. Grupul sudic este preocupat de problema civilizației urbane și comerciale moderne și de impactul acesteia asupra tradiției. Chiar dacă examinează în mod aparent în primul rând ceea ce ar putea părea a fi figuri poetice precum ambiguitățile și paradoxurile, scopul lor este o examinare a valorii, coerenței și maturității generale a unei opere de artă - valori care sunt atât umane, cât și sociale. Ei refuză să confunde domeniul artei (care nu este separat de umanitate) cu domeniile gândirii sau eticii și înțeleg că sensul unei opere literare provine din întregul său formal.

Antecedentele și premisele filosofice ale mișcării critice sunt destul de variate. Desigur, T.S. Eliot este marele inițiator; iar ideile critice ale lui Eliot își au antecedentele în Babbitt de la Harvard, Hulme din Anglia și Remy de Gourmont din Franța. Dar influența lui Eliot se combină cu cea a lui I.A. Richards, care a produs o metodă și o procedură în multe privințe incompatibile cu cele ale lui Eliot. În timp ce simpatiile filosofice timpurii ale lui Eliot se îndreptau spre idealism (a arătat un mare interes pentru hegelianul de la Oxford F.H. Bradley), Richards a fost un susținător declarat al lui Bentham, un psiholog fiziolog: abia recent s-a îndreptat spre idealism. Importanța Esteticii *lui* Croce poate fi considerată fundamentală, deși nu poate fi urmărită în mod clar . Cu toate acestea, nu există urme ale monismului idealist al lui Croce la criticii americani și nici nu arată același interes pentru problema dezvoltării literare, a dialecticii sale, așa cum au arătat formaliștii ruși; Toți par să accepte viziunea statică a lui Eliot asupra literaturii ca o ordine eternă, simultană. Toți reacționează împotriva cercetării filologice dominante într-o asemenea extremă încât au pierdut orice contact cu lingvistica modernă. În aceste două puncte, mișcarea americană diferă foarte mult de mișcările analoage de pe continentul european.

Cu toate acestea, ar trebui să impresioneze orice cercetător al situației culturale a Occidentului ca un fapt aproape mistic faptul că, în țări cu puțin sau deloc contact direct unele cu altele, același tip de reacție a apărut împotriva cercetării pozitiviste din secolul al XIX-lea. Dintre toate aceste mișcări, formaliștii ruși au avut cel mai clar, mai incisiv și mai bine dezvoltat corp doctrinar. În Germania, aceeași tendință a luat mai mult forma unui interes pentru stilistică și pentru paralelismul dintre arte și literatură; iar germanii au influențat puternic țările vorbitoare de limbă spaniolă.

Mișcările rusă, germană și spaniolă diferă de mișcarea americană prin asocierea lor strânsă cu lingvistica, o asociere care a produs rezultate excelente, în special în studiul stilului și metricii; iar în Europa, aceste mișcări au fost susținute de noi tendințe lingvistice care se opun behaviorismului doctrinar al școlii de lingvistică de la Yale, care este predominantă. Mișcările italiană și germană sunt strâns asociate cu filozofiile idealiste și sunt conștiente de reacția lor împotriva pozitivismului și naturalismului secolului al XIX-lea, în timp ce mișcarea rusă a fost explicit empirică și științifică. Totuși, presupunerile și orientarea fundamentală a reacției împotriva cercetării din secolul al XIX-lea rămân aceleași, indiferent de diferențe.

În Statele Unite, mișcarea a fost mai puțin academică și mai clar concentrată pe problemele criticii, în timp ce rușii și germanii par să adere, în practică , la relativismul istoric. Cu toate acestea, mișcarea americană care a apărut în afara mediului academic și-a găsit din ce în ce mai mult drum în universitățile și colegiile americane. Cerințele lui Ransom din lucrarea sa „Criticism, Inc." și cele ale lui Blackmur din „A Featherbed for Critics" sunt satisfăcute, cel puțin parțial. Observația lui Cleanth Brook, făcută în 1943, conform căreia noii critici „nu au aproape nicio influență în universități" [579]este evident depășită. În majoritatea universităților americane, mari și mici, există o minoritate, în special în departamentele de literatură, care este profund nemulțumită de pasiunea predominantă pentru antichități, iar printre membrii mai tineri ai facultății , interesele pentru critică sunt atât de răspândite încât pare doar o chestiune de timp până când predarea superioară a literaturii va trece (și va putea trece) în mâinile celor care au abandonat metodele dominante.

Însă, dacă vrea ca critica să transforme cu succes cercetarea literară americană în universități, ea trebuie să se confrunte cu o serie de probleme cu care primii săi susținători, excluși din aceste instituții, nu au fost nevoiți să se confrunte. Dacă abandonează vechea filologie, cu metodele și corpul său de cunoștințe definite, trebuie să o înlocuiască cu un nou corp de doctrine, o nouă teorie sistematică, o tehnică și o metodologie care să fie ușor de învățat și transmisibilă și aplicabilă fiecărei opere literare. În acest sens, o mare parte din critica americană modernă este încă deficitară sau, s-ar putea argumenta, are virtutea acestei deficiențe. Vocabularul său diferă adesea prea mult de la un autor la altul și chiar de la un eseu la altul; rareori ia în considerare implicațiile filosofice și antecedentele istorice ale ipotezelor sale. Mulți critici americani își folosesc propria terminologie (Kenneth Burke fiind exemplul extrem), ceea ce necesită un efort considerabil de interpretare. Se pare că simt nevoia să reformuleze iar și iar întrebările fundamentale, să o ia de la *capăt* pentru a reflecta asupra problemelor estetice și critice care au o istorie seculară. Procedând astfel, ele riscă să fie înțelese greșit de majoritatea publicului, care este în mod repetat confuz și dezorientat de utilizările inedite ale unor termeni precum „formă", „tehnică", „structură", „textură", „ritm" sau „mit". Prin urmare, mai devreme sau mai târziu, va trebui să se ajungă la un acord asupra problemelor fundamentale ale teoriei. Terminologia individuală poate fi apărată într-o oarecare măsură; dar indulgența față de idiosincrazii subminează efectul cumulativ al criticii.

În plus, critica modernă va trebui să reconsidere întrebările pe care le-a respins sau le-a neglijat până acum, dintr-un motiv sau altul. Istoria literară este cea mai

579 *Sewanee Review,* 51 (1943), 59.

importantă dintre acestea. Istoria literară nu trebuie confundată, așa cum am demonstrat în primul eseu, cu o predilecție pentru antichități. Trebuie rescrisă după metode noi și cu un nou accent și nu trebuie lăsată în seama filologului sau a diletantului. Fără îndoială, mulți dintre cei mai mari critici au fost și mari istorici literari: Schlegel, Sainte-Beuve, De Sanctis, Taine, Brunetière, Croce. Ei au fost istorici critici ai literaturii. Găsim sugestii în sensul rescrierii istoriei poeziei engleze în unele dintre eseurile lui F.R. Leavis, F.W. Bateson și Cleanth Brooks, dar acestea rămân doar sugestii. Este posibil să renunțăm la istoria literară tradițională - un amestec ciudat de antologie, biografie, istorie socială, istoria ideilor și critică - și să concepem o istorie a artei literare scrisă cu perspicacitate critică, conform standardelor critice. Deși unii critici moderni au încorporat tot felul de alte cunoștințe în înțelegerea literaturii, se pare că au respins iluminarea care poate fi oferită literaturii de cele două domenii care par a fi cele mai apropiate de arta cuvintelor: lingvistica și estetica, inclusiv estetica artelor plastice. Lingvistica este deosebit de indispensabilă pentru studiul stilului, dicției și metricii; iar relațiile dintre literatură și muzică și pictură nu au început încă să fie studiate conform metodelor moderne. În cele din urmă, pare atât inevitabil, cât și foarte important ca metodele criticii moderne să fie aplicate unor opere foarte îndepărtate atât în timp, cât și în spațiu, de literaturile antice și străine. Grupul select de scriitori europeni care au atras atenția criticilor moderni din Statele Unite ale Americii este unic de mic și supus distorsiunii unei perspective prea locale și temporale.

Dacă această consolidare și extindere vor avea succes, ele trebuie să se bazeze pe oamenii din mediul universitar, și mai ales pe cei mai tineri. În cadrul universităților, unele dintre generațiile mai în vârstă au început să se intereseze de problemele critice, sau cel puțin de problemele analizei destul de formale, chiar înainte de noua mișcare critică. Studiile lui Morris W. Croll despre stilul prozei sau ale lui J.W. Beach despre tehnica prozei ficționale sunt exemple, la fel ca și numeroasele eseuri și cărți ale lui E.E. Stoll, care insistă asupra rolului convenției teatrale și critică cercetările shakespeariane realizate în stilul secolului al XIX-lea. Dar, frecvent, incursiunile oamenilor mai maturi în critica literară s-au bucurat de puțin succes. Cartea lui Robert K. Root despre Alexander Pope, simpatică, dar superficială, sau cea a lui Hazelton Spencer și Hardin Craig despre Shakespeare nu impresionează ca exemple de sensibilitate și perspicacitate. Însă alți cercetători, care au început cu studii istorice de natură mai mult sau mai puțin convențională, au încorporat și aplicat ideile criticii moderne și le-au dezvoltat independent, în contact cu textele trecutului. De exemplu, F.O. Matthiessen a început cu un studiu analitic atent al traducerilor elisabetane, apoi a scris critic și cu sensibilitate despre T.S. Eliot, Henry James și întreaga Renaștere americană . Austin Warren a început cu o monografie despre istoria criticii, a analizat ideile filosofice ale lui Henry James, aflat la maturitate, și a continuat cu critica într-un studiu remarcabil al poeziei lui Richard Crashaw. Din ce în ce mai mulți tineri din universități devin critici și sunt interesați de critică, fără a pierde avantajele erudiției și ale pregătirii istorice. Viitorul le aparține.

În cele din urmă, nu trebuie trecută cu vederea o sursă de posibilă reformă academică: prezența, în Statele Unite ale Americii, în ultimele două decenii, a mai multor emigranți germani, spanioli și ruși distinși, care au participat direct la dezvoltarea de noi metode în Europa. Deși unii dintre cei mai distinși savanți, precum Leo Spitzer, Erich Auerbach și Amado Alonso, au decedat, opera lor rămâne

un ghid care trebuie imitat cu folos. Alți emigranți continuă să fie activi: Helmut Hatzfeld este un exponent al stilisticii germane practicate de Spitzer și Auerbach; Roman Jakobson a fost unul dintre primii membri ai grupului formalist rus; iar acești oameni nu sunt nicidecum singurii. Întreaga operă a acestor emigranți ar putea fi, dacă este utilizată în mod corespunzător, o contribuție la fel de enormă ca cea a altor noi imigranți în această țară, la studiul istoriei artei sau la reorganizarea muzicologiei.

Prin urmare, este clar în ce direcție trebuie să se îndrepte reforma studiilor universitare de literatură din Statele Unite. Vechea diplomă de doctorat în filosofie trebuie transformată radical. Titularul acesteia nu ar trebui să fie un specialist în antichitățile unei perioade, ci un „profesionist al literelor, un om care, pe lângă cunoașterea literaturii engleze și americane, ar trebui să fie bine informat în teoria literară , metodele de cercetare și critica; care, fără a recurge la impresionism sau la simpla apreciere, poate analiza și examina operele din cursurile sale". Cerințele lingvistice ar trebui transformate, solicitând cunoștințe literare avansate ale uneia sau două dintre principalele limbi vii ale Europei. Disertația ar trebui concepută cât mai flexibil posibil pentru a ne imagina o distincție literară profesională. Domeniul său de aplicare posibil ar trebui să includă cu siguranță literatura contemporană și să permită utilizarea tuturor metodelor de critică literară. Ar trebui să se pună un accent progresiv pe formarea în alte literaturi, estetică și filosofie, mai degrabă decât filologia medievală. Pe scurt, o diplomă de doctorat în literatură, mai degrabă decât în filologie engleză, franceză sau germană, este ideală.*

Însă, dacă vrem ca această reformă să reușească, trebuie să ne confruntăm și cu pericolele pe care le-ar putea întâmpina și cu excesele cărora ar putea ceda. Este posibil ca ceva inerent vieții academice instituționale să conducă, încă o dată, la mecanizare, osificare și alexandrianism, în cel mai rău sens. Pericolul simplei imitații și al repetițiilor de rutină ar putea deveni acut, deși, din fericire, deocamdată, mai este mult de parcurs până când acest lucru se va întâmpla. Mai urgent este pericolul ca, dezbrăcându-ne de trecut, să ne dezbrăcăm și de adevăratele sale virtuți. Inițiatorii și liderii reacției împotriva cercetării filologice (și mă gândesc nu doar la „noii" critici, ci și la neoumaniști) au fost cu toții oameni culți și adesea învățați, oameni care posedau un simț al trecutului și, odată cu acesta, o bogăție de informații ușor de standardizat, deoarece erau capabili să o standardizeze ei înșiși. Astăzi, - studenții americani se confruntă cu problema că, învățând anumite tehnici și studiind probleme teoretice, pot subestima familiarizarea cu fapte fundamentale și o - înțelegere de bază a literaturii. Chiar și o înțelegere de bază a literaturii își are utilitatea. Educația secundară îngrozitor de slabă a majorității studenților americani pune o povară asupra universităților pe care uneori acestea nu sunt capabile sau nu doresc să o suporte . Universitățile noastre, dacă sunt reformate, trebuie să se confrunte cu problema că avem nevoie nu de mai puțină cercetare, ci de o cercetare mai bună - mai inteligentă, mai relevantă și mai critică.

9. Citatele sunt din lucrarea mea *Theory of Literature,* în colaborare cu Austin Warren (New York, 1949), pp. 292-29J-294.

FILOZOFIA ȘI CRITICA AMERICANĂ POSTBELICĂ

Critica este discriminare, judecată și, prin urmare, aplică și implică criterii, principii, concepte și, prin urmare, o teorie, o estetică și, în cele din urmă, o filozofie, o viziune asupra lumii. Chiar și critica scrisă „cu cel mai mic efort, cu cea mai mică dorință de a-și tortura creierii pentru problemele ultime” [580]adoptă o poziție filosofică. Chiar și scepticismul , relativismul și impresionismul recurg, cel puțin tacit , la o formă de naturalism, iraționalism sau agnosticism.[581] [582]

Critica americană de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial nu face excepție. S-ar putea argumenta că, în comparație cu criticii care scriau în jurul anilor 1914 sau 1932, criticii americani au devenit mai conștienți de afilierile și presupozițiile lor filosofice. Din ce în ce mai des întâlnim afirmații precum cea a lui Eider Oison : „Critica”, ne spune ea, „este un departament al filosofiei. O anumită filosofie cuprinzătoare dezvoltă invariabil o anumită viziune asupra artei” sau, într-o altă inversare a ideilor tradiționale, critica este considerată pur și simplu o filosofie și chiar o formă de teologie, un sistem total, o ipoteză despre lume. Acum treizeci de ani, critica era o activitate relaxată a criticului sau o nișă de interes academic; astăzi, ea face adesea cele mai pretențioase afirmații, depășind cu mult chiar și speranța lui Arnold privind influența sa salutară asupra conservării culturii . Este oare un compliment compromisător să spui că „critica, încetând să mai fie una dintre artele intelectului, devine în sine actul intelectual total” și că criticul este un „profet care anunță păgânilor comunicarea oamenilor cu realitatea ultimă”?

Conform experienței mele personale în mediul academic nord-american, este izbitor cât de diferit era Princeton în 1927-1928, unde chiar și cercetători eminenți abia dacă păreau să fie conștienți de problemele criticii, față de Yale în 1962, unde critica și problemele ei sunt pâinea și necazul nostru cel de toate zilele; iar o astfel de impresie poate fi ușor susținută de un contrast similar între *The American Mercury* din 1927, o publicație satirică prea dedicată expunerii răutății și promovării

580 H. W. Garrod, *Poezie și critică a vieții* (Oxford, 1931), pp. 156-57 .

581 Compară Benedetto Croce, „La critica letteraria come filosofia”, în *Nuovi Saggi di estetica* (Bari, 1919).

582 R. S. Crane ed., *Critics and Criticism* (Chicago, 1952), p. 547. Comparați , de exemplu, Philip Blair Rice, *On the Knowledge of Good and Evil* (New York, 1955), p. 217: „În măsura în care criticul are un punct de vedere consecvent, el presupune tacit o teorie estetică, indiferent dacă recunoaște sau nu acest fapt.”

romanului naturalist, și publicațiile trimestriale din 1962, *The Kenyon, The Hudson, The Sewanee , Criticism* etc.

Am putea descrie și analiza această schimbare în ordine cronologică, schițând , de exemplu, doctrina Noii Critici spre sfârșitul războiului și apoi urmărind diversele reacții împotriva acesteia și alternativele oferite în locul ei: critica mitică, existențialismul și așa mai departe. Am încercat să fac acest lucru într-un context internațional în eseul care urmează acestuia, „Principalele tendințe în critica secolului al XX-lea", și, cu altă ocazie, într-o amplă contribuție la o enciclopedie germană a literaturii mondiale. [Acolo], în mod inevitabil, a rămas puțin spațiu pentru a lua în considerare evoluțiile mai recente din Statele Unite ale Americii: o extindere a vechilor considerații poate fi indispensabilă. Dar voi încerca o abordare oarecum diferită care, sper, va ilumina terenul dintr-un unghi nou și va face trăsăturile peisajului mai proeminente.

Propun să examinez filosofia occidentală în funcție de principalii săi reprezentanți și curente – Platon, Aristotel, tomismul, empirismul englez, Kant, Schelling, Hegel etc. – urmând o ordine cronologică și să investighez când au început noii critici americani să se declare partizani ai vreunuia dintre ei sau să accepte implicit unele dintre pozițiile lor generale. În spațiul disponibil, nu voi putea examina toți criticii și lucrările importante care au apărut în cei șaptesprezece ani de la război. Îmi dau seama că nu pot face mai mult decât să indic cele mai importante tipuri și curente și să plasez fiecare critic, oarecum brusc, într-o poziție sau alta, fără a putea face evaluările necesare. Îmi dau seama că cerințele filosofice ale criticii sunt adesea nesatisfăcătoare: cărțile lui

4. RWB Lewis, „Casella ca critic: o notă despre RP Blackmur", *Kenyon Review,* 13 (1951), 470, 473-74.

5.*Lexikon der W'eltliteratur im 20. Jahrhundert,* 2 (Freiburg, 1961), 178-261. Critica este adesea un hibrid și este blocată de confuzii și obscurități. Cu toate acestea, sper să scot la lumină continuitățile principalelor tradiții filosofice, să demonstrez unele supraviețuitori din trecut și să evidențiez unele afinități și opoziții ale spiritului. Vreau să obțin o „perspectivă prin anomalie", „viziunea bruscă a lucrurilor din reversul lor, latura cel mai frecvent ignorată", cerută de Edward Bullough ca „distanță psihică" și, în consecință, pentru toată arta.* Aspir la ceea ce Pound numește „raritate" și Brecht *Verfremdung.*

Coleridge a proclamat că „fiecare om este fie aristotelian, fie platonician ", iar Alfred North Whitehead a numit istoria filosofiei „o serie de note despre Platon". Am putea încerca să separăm criticii americani în platonicieni și aristotelieni, idealiști și realiști. Dar nu am ajunge prea departe cu o astfel de dihotomie simplă și nu mai există platonicieni în sens strict, așa cum există foarte puțini aristotelieni. Mai mult, în conformitate cu scopul meu, mă bucur să consider mișcarea neoumanistă americană ca fiind platonică, deoarece Paul Elmer More a fost un student zelos al lui Platon. Mișcarea neoumanistă a dispărut astăzi, dar viziunea sa supraviețuiește într-un critic american notabil, Yvor Winters. Nu uit că Winters, în

tinerețe, a participat la un simpozion antiumanist.[583] [584] [585]Însă, de atunci, și-a exprimat admirația pentru Irving Babbitt [586]și, în termeni generali, a reinterpretat moralismul și antiromantismul acelui grup. Cea mai mare parte a operei lui Winters este anterioară anului 1945, dar el și-a rezumat ideile într-un eseu amplu, * *Funcția criticii* * (1957), și și-a reaplicat principiile la Hopkins, Yeats și Robert Frost, „motorul spiritual ". [587]Winters exprimă o credință fermă în valorile absolute. „Îmi dau seama", spune el, „că absolutismul meu implică o poziție teistă, oricât de nefericită ar fi aceasta. Dacă experiența indică aparent existența adevărurilor absolute, că suntem capabili să lucrăm spre o înțelegere aproximativă a lor, dar că ele preced înțelegerea noastră și că înțelegerea noastră este rareori sau poate niciodată perfectă, atunci există un singur loc unde aceste adevăruri pot fi găsite și nu găsesc nicio modalitate de a evita această concluzie." [588]El afirmă în repetate rânduri că o poezie este „o afirmație rațională despre o experiență umană". Este o metodă de perfecționare a înțelegerii și discriminării morale. [589]El este judecat după raționalitatea argumentului său și moralitatea sensului său, deși moralitatea este considerată un echilibru între formă și conținut, precum o ordine clasică, precum controlul, echilibrul, și nu ca un simplu mesaj didactic . Atacurile lui Winters la adresa lui Emerson, Poe, Whitman, Hawthorne și a multor alți scriitori americani pentru că sunt „obscurantisti" au ceva de adevăr dur și bun-simț dur. Winters manifestă un gust modern surprinzător în aprecierea sa pentru Valéry, Emily Dickinson, Bridges și mulți dintre poeții elisabetani care par cel mai puțin a fi astfel, sau în reflecțiile sale asupra prozodiei. Dar niciun alt critic american nu a fost mai indulgent în jocul clasificărilor: Elizabeth Daryush este „cea mai bună poetă britanică de la T. Sturge Moore încoace", Sturge Moore este o poetă mai bună decât W.B. Yeats, iar Adelaide Crapsey „este, într-adevăr, o poetă". „ «Nemuritor» etc. [590]Epicul și drama au murit, ne spune el. Romanul moare rapid; eseurile istorice îi iau locul. Macaulay apare, destul de singular, ca marele maestru. [591]Doar poeziile scurte, reflexive, precum *Ébauche d'un serpent de Valéry* , au vreun viitor. Nimic nu se poate face împotriva unui astfel de dogmatism.

Este ușor să găsești aristotelieni declarați. Un întreg grup de intelectuali de la Universitatea din Chicago, în anii 1940, s-au autointitulat neo-aristotelieni, iar influența lui Aristotel se simte în afara grupului. Gerald F. Else a scris un comentariu voluminos despre *Poetică* (1957). Francis Fergusson, a cărui concepție fundamentală despre tragedie este mai degrabă mitică, face referire constant la analiza lui Aristotel asupra structurii dramei. În introducerea la *Poetică,* el a elaborat

583 „Distanța fizică ca factor în artă și principiu estetic", în *Aesthetics ,* editat de M.E. Wilkinson (Londra, 1957), p. 95.

584 Coleridge, * *Table Talk** (Londra, 1851), p. 100; A.N. Whitehead, * *Process and Reality** (New York, 1929), p. 63.

585 „Poezie, moralitate și critică", în *Critica umanismului,* ed. CA Grattan (New York, 1930), p. 301-33.

586 *În apărarea rațiunii* (Denver, 1947), pp. 385-87, 568-69; *Funcția criticii* (Denver, 1957), pp. 11-13, 75.

587 *Funcția,* pp. 157 pp.

588 Citat în *Eseuri de critică,* 12 (1962), 79.

589 *Funcția,* p. 139.

590 *În apărarea rațiunii,* pp. 105, 490, 568.

591 *Funcția,* pp. 74, 63 și următoarele, 49 și următoarele.

o schemă meticuloasă pentru reconcilierea analizei lui Aristotel despre *Oedip Rege cu formele rituale* ale dramei grecești, așa cum au fost reconstituite de Gilbert Murray și școala sa. [592]Philip Wheelwright și Kenneth Burke îl au întotdeauna în minte pe Aristotel. Trebuie să ne dăm seama că aristotelienii din Chicago nu se angajează, în teorie, în ceva atât de rudimentar precum acceptarea dogmatică a sistemului lui Aristotel . R.S. Crane, în introducerea sa la volumul programatic, *Critici și critică* (1952), proclamă, mai degrabă, „o idee pluralistă și un astfel de instrument de critică"; El consideră aristotelismul său „un compromis strict pragmatic și neexcluziv; și chiar admite că acesta sau oricare alt interpret al lui Aristotel „s-ar putea să nu fie Aristotel însuși". [593]Dar, în practică, „metoda ipotezelor multiple" [594]a lui Crane este constant abandonată de criticii din Chicago în favoarea unei scheme dogmatice care servește drept instrument polemic împotriva Noii Critici și a celor care propun o interpretare simbolică și mitică a literaturii. Intriga, personajul și genul sunt conceptele fundamentale, în timp ce limbajul este retrogradat într-o poziție de inferioritate, ca simplă cauză materială sau circumstanță a poeziei. Criticii din Chicago adoptă adesea concepte comune erei aristotelismului renascentist. Limbajul este pentru ei un material inert, precum piatra pentru sculptor, iar genul devine o schemă rigidă de definiții și excluderi . Eider Oison, în *Tragedia și teoria dramei* (1961), ne spune că „cea mai mare și principală parte a literaturii „Teatralul nu are nicio legătură cu cuvintele". [595]Ei clasifică *Divina Comedie* drept „ didactică" și nu „mimetică", ci doar „alegorică" și nu „simbolică".[596] [597]Nu neg că criticii din Chicago i-au depășit pe noii critici în exagerare, în special în ceea ce privește interpretările lui Robert Heilman asupra *Regelui Lear* și *Othello.* * *Trebuie* să fim impresionați și de vasta erudiție asupra istoriei criticii, demonstrată în special de R.S. Crane, Richard McKeon și Bernard Weinberg. Îi datorăm lui Weinberg o *Istorie a criticii literare în Renașterea italiană* (1961), temeinic documentată. Dar, apreciat ca instrument al criticii vii, aristotelismul din Chicago mi se pare, în cele din urmă, doar un exercițiu ultra-academic. Cea mai realizată aplicație practică a acestor principii este * *Retorica ficțiunii* * (1961) a lui Wayne Booth, în care acesta argumentează convingător împotriva dogmei lui James privind dispariția autorului romanului, dar încheie cu un îndemn chinuitor de filistin pentru o moralitate serioasă și solidă, care trebuie proclamată clar și public de către romancier. Singura altă carte de critică practică a Școlii din Chicago este destul de singulară și este dedicată * *Poeziei lui Dylan Thomas* * (1954). Elder Olson, care îl atacase pe Empson pentru ambiguitățile și naivitatea sa, în această carte este îngăduitor cu entuziasm chiar față de lucrurile pe care le critică, fără nicio rușine de contradicție. Se poate înțelege de ce alți critici își pierd răbdarea cu pretențiile științifice ale Școlii de la Chicago și, uneori, chiar și cu nașul ei inocent. Reuben Brower, un cititor de poezie extrem de sensibil și un elev devotat al lui Alexander Pope, și-a exprimat suspiciunea că „acest excelent geometru nu știa ce este poezia". [598]Nu este suficient să-l facem pur și simplu pe Aristotel, încă o dată, maestrul lui „di color che sanno". Prea multe s-au

592 *Poetica lui Aristotel* (New York, 1961), p. 40.
593 Paginile 9, 12-13, 17.
594 *Limbajele criticii și structura poeziei* (Toronto, 1953), p. 237.
595 Detroit, 1961, p. 9.
596 *Critici și critică,* pp. 590 și urm.
20. *Această mare scenă* (Baton Rouge, 1948); *Magie pe web* (Lexington, Kentucky, 1956).
598 „Erezia complotului", *Eseuri ale Institutului Englez 1951* (New York, 1952), p. 59.

întâmplat de atunci.

Ceea ce este destul de surprinzător este absența criticii neotomiste în Statele Unite, chiar dacă fondatorul său, Jacques Maritain, trăiește printre noi și și-a publicat lucrarea **Intuiția creativă în artă și poezie** (1953) în limba engleză. Noua sa carte ar putea fi interpretată ca o abandonare a tomismului în favoarea unui intuiționism aproape bergsonian care, în practică , exaltă simbolismul francez și chiar suprarealismul. Cu toate acestea, o puternică efervescență intelectuală se simte în critica literară în rândul romano-catolicilor și al catolicilor militanți din această țară. Părintele William J. Lynch, de exemplu, în * *Christ and Apollo** (1960), a creat „dimensiuni " ale imaginației care includ analogicul, teologicul și creștinul, într-o schemă modelată după metoda cvadrupla a exegezei medievale. Allen Tate, mintea cea mai teoretică dintre criticii sudici, înainte de convertirea sa la romano-catolicism (1956), a aplicat doctrina lui Maritain despre „angelism" într-o confruntare între - imaginația „simbolică" a lui Dante și imaginația „angelică" a lui Poe. [599]Tate a combinat ura față de știință, nostalgia pentru o societate organică și o viziune religioasă asupra lumii, cu o preocupare oarecum paradoxală pentru scriitorii care reflectă dizolvarea tradiției: Poe, Emily Dickinson, T.S. Eliot, W.B. Yeats și Hart Crane, un prieten personal a cărui soartă tragică, pentru Tate, documentează dezintegrarea oricărui artist care nu se bazează pe o tradiție coerentă. Dar niciunul dintre acești critici nu este tomiști: romano-catolicismul, dimpotrivă, le oferă un cadru de referință pentru respingerea radicală a naturalismului și pozitivismului și viziunea poeziei ca furnizând nu doar „cunoaștere completă", ci și revelație, adevăr absolut și chiar o viziune beatifică.

Acești trei filozofi, Platon, Aristotel și Toma de la Assunto, reprezintă vechea lume a ideilor despre artă și poezie. Noua lume a apărut în secolul al XVIII-lea, când ortodoxia neoclasică s-a prăbușit și empirismul, senzualismul, asociaționismul și variantele lor au înlocuit-o , cel puțin în Anglia. Nu vreau să sugerez că cineva astăzi acceptă empirismul englez al secolului al XVIII-lea în forma sa originală, dar cu siguranță un curent larg de gândire estetică și critică descinde din el. Utilitarismul și pozitivismul au fost moștenitorii săi imediați la începutul secolului al XIX-lea; pragmatismul a urmat curând, iar behaviorismul și pozitivismul logic cu greu și-ar nega predecesorii. În presupunerile sale epistemologice, o mare parte din cercetarea și studiul literar rămâne pozitivistă, bazându-se pe o concepție naivă, precritică a „faptului" și presupunând un concept simplist, mecanicist al cauzalității în termeni de circumstanțe biografice, influențe literare și contexte sociale și istorice. Toate cercetările academice convenționale sunt limitate la acest orizont, chiar și astăzi. Cu greu trebuie examinată într-un studiu al criticii. Însă formele ulterioare de gândire pozitivistă au căpătat o mare importanță pentru dezvoltarea Noii Critici Americane. J.C. Ransom, în cartea sa **The New Criticism* * (1941), începe capitolul despre I.A. Richards afirmând că „Noua Critică a început aproape cu el" [600]și, într-adevăr, se poate argumenta cu tărie ideea că Noua Critică *este* o combinație particulară între Richards și T.S. Eliot. Dar Richard este englez - chiar dacă a rămas în celălalt Cambridge timp de treizeci de ani - iar majoritatea scrierilor sale datează dinainte de 1945. Nici singura sa carte nouă despre critică, **Speculative Instruments** (1955),

599 Eseuri în *Demonul singuratic* (Chicago, 1953).
600 Norfolk, Connecticut, 1941, p. 3.

nici câteva articole publicate dispersate nu constituie o schimbare substanțială în punctul său de vedere. [601]Richards a recunoscut pur și simplu că dependența sa inițială de progresele neurologiei a fost irelevantă: el continuă să prezinte ideea artei ca un fel de terapie emoțională, a operei ca modelator de impulsuri, a poeziei ca limbaj emoțional, o pseudo-afirmație sau un mit. Richards, la fel ca Dewey, neagă orice distincție între estetică și experiența comună și susține un psihologism radical și un naturalism hedonist. Interesul lui Richards pentru sensul sensului, pentru semantică, s-a dovedit a fi cea mai fructuoasă contribuție a sa la critică însăși. Un critic precum Cleanth Brooks, care nu împărtășește presupozițiile filozofice ale lui Richards, folosește în continuare termenii cheie ai acestuia: atitudini, tensiuni, ambiguități și ironie.

Kenneth Burke , după Richards, a produs cel mai important eseu în construirea unei filozofii pragmatice și semantice a criticii. El seamănă cu Richards în orientarea sa generală, dar încearcă să combine semantica cu marxismul, freudianismul și filosofia „actului", așa cum a fost expusă de George Herbert Mead, un adept al lui Dewey. Cea mai mare parte a criticii literare a lui Burke datează din primii săi ani. Mai recent, s-a dedicat creării unui sistem filosofic care include **Gramatica motivelor** (1945), **Retorica motivelor** (1955) și **Retorica religiei**. Nu pot pretinde că pot urmări acrobațiile lui Burke printre diferitele activități ale omenirii; dar înțeleg suficient cât să văd că el consideră opera literară un „act simbolic", un ritual personal de purificare care sublimează impulsurile subconștiente ale poetului și afectează societatea prin „strategia" sa, un model al „situațiilor înconjurătoare".[602] [603]Critica literară ca judecată este complet pierdută din vedere: este imposibil să distingi între ceea ce nu are nicio valoare și Shakespeare. Diferența dintre literatură și viață, dintre operă și acțiune, este eliminată. Diagramele, ierarhiile, deceniile și birocrațiile lui Burke nu au nicio legătură cu literatura. Când, în ultimii ani, s-a concentrat asupra unui text poetic specific, a produs doar interpretări marxiste sau psihanalitice amuzante sau ponderate. De exemplu, interpretarea „socioanagogică" a lui *Venus și Adonis merge* până la a reduce acest poem satiric și senzual la o „alegorie socială deghizată". Zeița reprezintă o nobilă îndrăgostită de un om de rând: poemul este „poftă socială" exprimată în termeni sexuali. [28] Burke mărturisește că a găsit un sens escatologic echivoc în sintagma „Frumusețea este adevăr, adevărul este frumusețe". [604]Albatrosul din *Marinarul Bătrân* este „o sinecdocă reprezentativă pentru Sarah [a lui Coleridge]", iar întregul poem „un ritual pentru răscumpărarea narcoticului ei".[605] [606]Burke a încetat să mai fie critic și a devenit un oracol al unei filozofii ascunse.

Același lucru s-a întâmplat și cu Richards P. Blackmur, doar că nu putem fi siguri că există vreo filozofie în spatele stilului profetic. Blackmur a început și el ca un analist ingenios al textelor, dar în eseurile sale recente a devenit din ce în ce mai

601 Vezi „Emotive Language Still", *Yale Review* (1949); „Poetic Process and Literary Analysis" și *Style in Language,* editate de Thomas A. Sebeok. (New to York, 1960); și „The Future of Poetry", în *The Screens and Other Poems* (New York, 1960).
602 *Filosofia formei literare* (Baton Rouge, 1941), p. 1.
603 *O retorică a motivelor,* pp. 212-2
604 *Ibidem,* p. 204.
605 *Filosofia formei literare,* pp. 72,
606 RWB Lewis, *Kenyon Review,* 1} (1951), 463.

vag, bolborosind în stilul complicat al unui regretat Henry James. Chiar și un fervent admirator al său vorbea, acum unsprezece ani, despre „jocul său ascuns cu mingea”, [28] iar mingea a devenit din ce în ce mai ascunsă pe măsură ce trec anii. Blackmur și-a exprimat nemulțumirea față de limitele Noii Critici, dar nu a reușit să formuleze o teorie proprie inteligibilă . El se apropie aproape de un principiu general atunci când vorbește despre „limbajul ca semn”. Semnul este termenul care combină simbolul și expresia . Simbolul este o „sumă de sens” atinsă în virtutea tuturor artificiilor poeziei: joc de cuvinte, rimă, metru, tropi. [607]Dar în majoritatea noilor sale eseuri, adunate în lucrarea *Limbajul ca gest* (1952) și în cea intitulată *Leul și fagurul de miere* (1955) manifestă o pierdere derutantă a contactului cu orice text și o experimentare întâmplătoare cu numeroși termeni diferiți și opusurile lor: simbol, mit, imaginație, comportament, semn și chiar tăcere și „înțelegerea irațională”. [608]Blackmur, tocmai datorită subtilității și versatilității sale, ilustrează teza celei mai recente critici americane: încurcarea sa într-o lume lipsită de concepte și termeni, o bâjbâire către o filozofie generală a vieții sau chiar o teologie prin intermediul literaturii și o neîncredere în metodele tradiționale care duce la bazarea pe combinații și asociații pur personale. În unele dintre eseurile lui Blackmur, intimitatea termenilor și a sentimentelor a atins o obscuritate și o confuzie atât de extreme încât pare imposibil să menții vreun interes în rezolvarea enigmelor metaforice pe care le propune sau să te preocupi de misterele obscure care sunt abia evidențiate sau la care se face abia aluzie. Pare ciudat ca o filozofie fundamental naturalistă să conducă la o astfel de reverență în fața misterelor supreme. Dar naturalismul și agnosticismul, pragmatismul și iraționalismul merg mână în mână: William James nu a respins ocultul.

O altă ramură majoră a criticii americane descinde, mai degrabă, din idealismul german: din Kant, Schelling și Hegel. Dar trebuie să facem unele distincții în această privință. Estetica kantiană supraviețuiește doar ca o atitudine foarte largă: ca recunoaștere a diferenței dintre adevăr, bunătate și frumusețe; a autonomiei artei, o intuiție fundamentală care este pierdută sau, mai degrabă, eliminată în mod deliberat de Dewey, Richards și adepții lor. Adevăratul kantism este prezent doar în versiunea modernă a filosofului german Ernest Cassirer , care a murit la New York în 1945. Dar un fel de expresionism neo-kantian înflorește astăzi. O esteticiană influentă, Susanne K. Langer, a dezvoltat acest lucru în lucrarea sa **Sentiment și formă**. (1953), o teorie a artei considerată simbolism reprezentațional, bazată pe lucrarea lui Cassirer intitulată *„O filosofie a formelor simbolice”.* Doamna Langer, deși interesată în primul rând de muzică și arte plastice, formulează o viziune asupra poeziei ca fiind crearea de simboluri ale sentimentelor, o lume a experienței iluzorii, a „asemănării”, a metaforei și a mitului. Iar Eliseo Vivas, în eseurile sale intitulate „ *Creație și descoperire* ” (1955), nu se abate prea mult de la acest punct de vedere. „Numai poezia dezvăluie o lume care este autosuficientă”, o lume realizată printr-un proces simbolic. [609]Toate teoriile imitației și expresiei, precum și toate explicațiile naturaliste, sunt respinse. Literatura nu ne oferă cunoaștere în sensul restrâns al cuvântului. Mai degrabă, ea precede „în

607 *Limbajul ca gest* (New York, 1952), p. 16.

608 Vezi „Limbajul tăcerii”, *Sewanee Review,* 63 (1955), 382-404; și „Marea strânsoare a irațonalității”, *Hudson Review,* 9 (1956-57), 488-503.

609 New York, 1955, pag. 73-7

ordinea logicii, orice cunoaștere: este constitutivă a culturii". [610]Vivas detaliază o teorie a „intranzitivității" experienței estetice.[611] ceea ce pare o reformulare a „satisfacției dezinteresate" a lui Kant, dar în niciun caz nu se angajează într-o examinare a generalităților estetice: a scris bine despre Dreiser, Henry James, Kafka și Dostoievski și recent i-a dedicat o carte lui *D.H. Lawrence* (1960) în care încearcă să facă distincția între ideologia aparentă și arta bună. Neokantismul doamnei Langer și al lui Eliseo Vivas nu este, desigur, pur. Vivas se definește ca un „ realist axiologic" și, dacă îl înțeleg corect, a ajuns la o poziție apropiată de cea a lui Allen Tate.[612] [613]

Cu totul unic, cel mai influent dintre idealiștii germani este Schelling, deși operele sale în sine nu sunt citite pe scară largă și foarte puține sunt disponibile în traducere. Tot ce se știe despre el se datorează lui Coleridge, care a transmis, rezumat și combinat ideile sale cu multe alte motive *de* gândire. Articolul des citat al lui Coleridge „Despre poezie și artă" nu este nimic mai mult decât o traducere a unei prelegeri pe care Schelling a ținut-o la Academia din München; iar cele mai importante pasaje din *Biographia Literaria a sa* referitoare la cele două imaginații și la reconcilierea contrariilor îl glosează îndeaproape pe Schelling.30 [Nu] trebuie să determinăm măsura în care Coleridge se bazează pe Schelling pentru a recunoaște că, prin primul, principalele concepte ale criticii romantice germane au pătruns în tradiția americană: imaginația creatoare, reconcilierea contrariilor, arta ca analog al naturii, poemul ca întreg organic, simbolul spre deosebire de alegorie și așa mai departe. Aceste idei s-au infiltrat în rândul criticilor americani prin mai mulți intermediari; dar T.S. Eliot a citat în special cele mai importante pasaje din Coleridge; iar Richards , în lucrarea sa intitulată *Coleridge despre imaginație* (1934), a încercat să-l interpreteze pe Coleridge în termeni acceptabili pentru un naturalist. Cleanth Brooks reprezintă astăzi destul de clar punctul de vedere al lui Coleridge. Este o poziție precară: cum se poate reconcilia o idee atașată contextului operei de artă - propriul său conținut, natura sa organică - cu o relație semnificativă cu realitatea? Brooks analizează poeziile ca structuri de contrarii, tensiuni, paradoxuri și ironii cu o măiestrie inegalabilă. El folosește termenii paradox și ironie foarte pe larg. Aceasta din urmă nu este opusul unui principiu evident, ci mai degrabă „un termen general pentru tipul de calificare pe care diversele elemente ale unui context îl primesc de la acesta" .[7] El indică recunoașterea incongruențelor, a juxtapunerii contrariilor pe care Brooks o găsește în toată poezia bună - adică în toată poezia complexă, „incluzivă". Poezia trebuie să fie ironică în sensul de a putea rezista contemplării ironice. Metoda funcționează cel mai bine atunci când este aplicată la Donne și Shakespeare, Eliot și Yeats, dar în * *The Well Wrought Urn** (1947), Brooks a arătat că până și Wordsworth și Tennyson, Gray și Pope admit acest tip de tehnică. Brooks atacă „erezia parafrazei", orice efort de a reduce poemul la conținutul său în proză, și apără un absolutism foarte clar: necesitatea judecății împotriva unei abandonări slabe în fața relativismului și istoricismului . Dar într-un număr bun de eseuri, dedicate în mare parte poeziilor din secolul al XVII-lea, Brooks

610 *Ibidem,* p. 127.
611 Vezi anexa de D. *H. Lawrence* (Evanston, Illinois, 1960).
612 Vezi omagiul înflăcărat adus lui Alien Tate, „Retrovai-ul meu pentru o pădure întunecată ", *Sewanee Review,* 67 (1959), 560-66.
613 Vezi lucrarea *mea „Istoria criticii moderne", 2* (New Haven, 1955), 152 ff.

s-a străduit să demonstreze că absolutismul său al valorilor nu este incompatibil cu o analiză adecvată a istoriei. Brooks s-a alăturat lui W.K. Wimsatt pentru a scrie Literary *Criticism: A Short History* (1957). Wimsatt, în epilog, formulează un crez sincretic care contrazice interesul „argumentativ" proclamat în prefață. Poezia, conchide el, este o „unitate de tensiuni, o unitate tensionată a creării cu a vedea și a spune". Toate cele trei teorii cele mai importante ale poeziei - cea mimetică sau aristotelică, cea emotivă sau richardsiană și cea expresionistă sau croceiană - trebuie respectate: doar metafora este principiul dominant în toată poezia. [30] În lucrările sale timpurii, adunate sub titlul *Iconul verbal* (1954), Wimsatt era interesat în primul rând de structura obiectivă a operei de artă. El a respins definitiv încrederea în intenția autorului numind-o „eroare intențională" și a denigrat critica bazată pe efectul emoțional al operei de artă numind-o „eroare afectivă". El folosește termenul „icoană"[614] [615] [616]sugerat de Charles Morris, ca alternativă la simbolul poetic. Într-un scurt pasaj din *Critică literară,* Wimsatt sugerează o paralelă între teoria sa literară și dogma Întrupării; [617]dar este o greșeală, comisă de unii critici conștienți de romano-catolicismul lui Wimsatt , să descrie poziția sa critică ca fiind religioasă sau specific tomistă. Atât Wimsatt, cât și Brooks, spre deosebire de mulți dintre colegii lor critici care împărtășesc speranțele lui Arnold pentru înlocuirea religiei cu poezia, mențin o distincție clară între estetică și teologie și refuză să accepte poezia ca substitut pentru religie. Pe bună dreptate, ei nu sunt incluși în lucrarea lui Richard Foster, *„Noii romantici* " (1962), care tratează despre Richards, Vivas, Blackmur și Tate, precum și despre mulți alți falși adepți ai lui Arnold. Brooks și Wimsatt au meritul particular de a se ține cu tărie de faptul estetic, de a urmări o teorie a literaturii care este literară.

Luate împreună, legăturile dintre critica americană modernă și tradiția idealistă sunt izbitoare. Acestea derivă concepte și termeni de la romantici idealiști precum Eliot, Brooks și Wimsatt, care și-au pierdut cumva conexiunile metafizice în noul context. Estetica lui Benedetto Croce trebuie să fi avut o oarecare influență asupra transmiterii concepțiilor idealiste, deoarece a fost expusă foarte devreme de Joel Spingarn sub titlul * *Noua critică* * (1910). Dar versiunea lui Spingarn despre Croce este diluată: este pur și simplu o negare a categoriilor retorice, a stilului, a genurilor, a distincției dintre arte și, în practică, o apărare a impresionismului. Richards l-a respins cu aroganță pe Croce pentru că se adresa „exclusiv celor nefamiliarizați cu subiectul, omului de litere și *diletantului* " . [618]Abia recent *, un intelectual italian, G.* N. Orsini, a scris o expunere cuprinzătoare a lui *Benedetto Croce* (1961) care face dreptate sistemului său complex și sferei largi a criticii sale. Hegel a sosit în Statele Unite direct din Germania în secolul al XIX-lea, iar o mișcare hegeliană a avut reprezentanți în primii ani ai secolului actual, în special Josiah Royce. *Motivele hegeliene* au venit din Anglia prin opera lui A.C. Bradley, *Tragedia shakespeariană*

614 *Urna bine lucrată* (New York, 1947), p. 191.

615 De exemplu, „Critică literară", *English Institute Essays,* 1946 (New York, 1947), pp. 127-58; „The Quick and the Dead", în *The Humanities,* editat de Julian Harris (Madison, Wisconsin, 1950), p. 1-21; „Poet, Poetry and Reader", în *Varieties of Literary Experience,* editat de S. Burnshaw (New York, 1962), p. 95-114.

616 New York, 1957, pp. 749-750, 755.

617 Pagina 746.

618 *Principiile criticii literare* (Londra, 1924), p. 255n.

, și prin scrierile despre estetică ale lui Bernard Bosanquet. Cartea lui Richard Sewall, *Viziunea tragediei, este, de asemenea, relevantă.* (1959), prezintă ideile lui Bradley fără modificări substanțiale. Wimsatt adoptă termenul hegelian de „universal concret",[619] [620]Însă metoda dialectică a lui Hegel, ca să nu mai vorbim de detaliile estetice, este complet necunoscută în Statele Unite ale Americii.

Același lucru este valabil și pentru marxism, cel puțin în ceea ce privește critica. A existat o mișcare marxistă în anii 1930, iar *motive* și termeni marxiști apar în scrierile lui Edmund Wilson și Kenneth Burke. Dar astăzi, în Statele Unite nu se pare că se scrie nicio critică marxistă autentică . Nu cred că acest lucru se datorează macartismului sau prejudecăților antisovietice. Se pare mai degrabă că este vorba de ignoranță sau lipsă de interes față de tipul de critică practicată de Georg Lukács sau T.W. Adorno, care a fost atât de lăudată pe continentul european.

În Statele Unite, critica socială, dimpotrivă, se bazează pe interesul față de tradiția liberală americană și pe un concept aroldian despre cultură. Afilierile socialiste autentice sunt rare: F.O. Matthiessen a profesat socialismul creștin, deși în practică a fost un susținător al politicii sovietice până la recucerirea Cehoslovaciei. ⁴³ Singura sa carte disponibilă, studiul postum despre *Dreiser* (1951), explică în detaliu aderarea „simbolică" a lui Dreiser la Partidul Comunist și examinează cu simpatie un scriitor care va fi antiteza primului său favorit, T.S. Eliot.

Însă ceilalți critici sociali sunt liberali, apărători ai unei societăți libere, critice și tolerante, pe care doresc să o protejeze atât împotriva relelor culturii noastre de masă vulgare, cât și împotriva reacției. Lionel Trilling, în colecția sa de eseuri **Imaginația liberală** (1955), este preocupat de prăpastia dintre raționalitatea - convingerilor sale politice și manifestările literaturii moderne reprezentate de Proust, Joyce, Eliot, Kafka, Rilke, Gide și alții. Om cu o sensibilitate modernă , admirator al lui Henry James și E.M. Forster și advers naturalismului, Trilling poate doar să-și pună problema, dar nu să o rezolve, deoarece consideră că ideile sunt emoții și că politica pătrunde în literatură. El a ajuns să recunoască „natura fortuită și gratuită a artei, care există dincolo de domeniul exclusiv al voinței", º intuiție întărită de înțelegerea sa despre Freud. Eseul despre Keats[621] [622]Aceasta dezvăluie sensibilitatea sa crescândă față de egouri, spre deosebire de cultura dominantă, față de alienarea artistului ca artificiu necesar pentru autorealizare. Un nou eseu, „Elementul modern în literatura modernă" (1961), ridică din nou , în termeni foarte personali , chestiunea ostilității amare a artistului față de civilizație, încercând să rezolve fenomenul american al studenților care consideră această situație ca fiind banală și se implică în „aculturarea anticulturalului sau legitimarea subversivului" .[40]

Aceasta pare o expresie admirabilă pentru a descrie ce s-a întâmplat cu toate filosofiile iraționaliste din Europa care au ajuns în Statele Unite ale Americii: istorismul romantic, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Freud, Jung și existențialismul. Cu puține excepții, acestea au fost asimilate, cel puțin critic, de

---

619 Vezi „Universalul concret", în *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954), pp. 69-83.

621 Comparați cu *În inima Europei* (New York, 1948), în special pp. 142 și următoarele.

44. *Imaginația liberală* (New York, 1950), p. 280.

45. În *Sinele opus* (New York, 1955).

622 *Revista Partizană,* 28 (1961), 31.

temperamentul raționalist sau pragmatic predominant în această națiune și, într-adevăr, au fost rareori duse la extremele lor iraționale și adesea obscurantiste .

O mare parte din critica americană, în special cea a literaturii naționale, adoptă o abordare istoricistă romantică. În cele din urmă, aceasta provine din corpusul de idei dezvoltat de Herder și succesorii săi, care au căutat unitatea organică și continuitatea literaturii considerate o expresie a spiritului național, a *culturii populare.* În această țară, aceste idei au fost foarte repede asimilate în tradiția iluministă încurajată de Revoluție și adaptate condițiilor particulare ale noului continent: societatea fără clase, frontiera și așa mai departe. Mulți critici noi sunt interesați să definească natura americanității, americanismul literaturii americane și sunt adesea vag conștienți de cât de multe sunt comune omenirii, omenirii moderne și comune atât Europei, cât și Statelor Unite ale Americii. Vechile idei despre caracterul național sunt acum combinate cu concepte derivate din teoriile predominante ale mitului sau chiar frazeologiei existențialiste . Probleme vechi, cum ar fi cele privind tipurile din roman sau imaginea omului ideal în literatură, sunt, prin urmare, reelaborate și adaptate noilor gusturi. Există o mulțime de cărți de acest fel despre literatura americană. Cartea fundamentală care precede această epocă este * *Renașterea americană* * *(1941)* de Matthiessen . În stilul lui Eliot, aceasta combină interesul pentru limbaj și dicție, simbolism și mit, cu o credință fervent în posibilitățile democrației în Statele Unite. Tema principală a fost abordată de diferiți autori din unghiuri distincte. Charles Feidelson, în * *Simbolism și literatură americană** (1953), se inspiră din Cassirer, Susanne Langer și Whitehead. Literatura este o construcție verbală cu puțină legătură cu realitatea socială imediată. Simbolismul este conceput atât de larg încât nu se poate face nicio distincție între romanticii emersonieni timpurii și viziunea lui Eliot . Metoda simbolistă a lui Emerson, Melville , Hawthorne, Poe și Whitman este creditată cu această emancipare literară, gloria literaturii americane. Marius Bewley, într-o carte despre Hawthorne și Henry James intitulată **Soarta complexă** (1952), este mai preocupat de problema scriitorului american în Europa , destinul său de „a fi un american care luptă împotriva evaluării superstițioase a Europei”. [623]O a doua carte, * *Designul excentric** (1959), abordează situația nefericită a scriitorului american, izolarea și alienarea sa în propria țară. Studiul lui Harry Levin despre Hawthorne, Poe și Melville, intitulat * *Puterea negritudinii* * (1958), se învârte în jurul temei sumbre a titlului său, pe care o examinează cu sensibilitate și judecată. Richard W. B. Lewis, în * *Adam americanul*,* (1955) este dedicată temelor mai ingenioase ale paradisului, inocenței și redobândirii tinereții. Într-o carte extravagantă, *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie A. Fiedler elaborează o teză psihanalitică și socială: „eșecul scriitorului american de a aborda dragostea heterosexuală adultă și obsesia sa consecventă pentru moarte, incest și homosexualitate inocentă”. [624]Toți acești scriitori se concentrează pe ceea ce a fost numită ficțiune gotică americană, „ireală, sadică și melodramatică - o literatură întunecată și grotescă în tărâmul luminii și al afirmării”. [625]O carte dedicată cărții *The Continuity of American Poetry* (1961), de Roy Harvey Pearce, folosește termeni antropologie culturală și existențialiști pentru

623 Citând scrisoarea lui James din 4 februarie 1872, în *Scrisori,* 1, 13.
624 New York, 1960, p. xi.
625 *Ibidem,* p. xxiv.

ceea ce, în cele din urmă, pare a fi un naționalism romantic mărinimos. Scopul declarat de a îmbina „adamicul" și „miticul" nu înseamnă nimic altceva decât aspirația străveche de a reconcilia individul și societatea, inocența și experiența. Cartea lui Pearce ignoră pur și simplu faptul că poezia americană este poezie engleză sau, mai degrabă, relegă în mod convenabil această problemă fundamentală a unei istorii a poeziei americane în câmpul extern al „literaturii comparate". Eseul programatic al lui Pearce , „ Istoricism Once Innnoit", [626]ilustrează confuzia actuală dintre istoricism, existențialism și antropologie. Istoricismul nu înseamnă nimic altceva decât un sentiment al existenței reale a trecutului, al prezenței sale printre noi.

În critica kantiană, coleridgeană și istorică, găsim termenul „mit" folosit în cele mai diverse moduri; dar „mit" este, de asemenea, termenul principal pentru un tip de critică care își are antecedentele în Nietzsche, Frazer, greaca de la Cambridge și Carl Jung. Prin urmare, „mitul" are astăzi o gamă atât de largă de semnificații încât a devenit dificil să-l discutăm cu o claritate a referinței. Termenul este atractiv pentru mulți, deoarece permite examinarea temelor și tipurilor, subiecte considerate în mod obișnuit ca părți ale „conținutului" și, în consecință, nu foarte respectabile pentru criticii formaliști. Huck Finn, plutind pe râul Mississippi cu Jim, este un „mit", la fel și orice adevăr acceptat în general de societatea sa. „Mitul" poate fi pur și simplu un sinonim pentru ideologie. Cartea lui Richard Chase, „ *În căutarea mitului", explorează acest concept.* (1949) identifică toată literatura bună și excelentă cu mitul. Termenul poate, însă, să capete o valoare mai specifică pentru studiul literar atunci când se referă la un sistem de arhetipuri recuperabile în ritualuri și legende sau la o schemă de metafore ale simbolurilor și zeilor create de un poet precum Blake sau Yeats. De la Jung provine ideea periculos de ascunsă a unui inconștient colectiv, a unei memorii rasiale a cărei expresie deghizată ar trebui să fie toată literatura. Critica mitului își atinge scopul atunci când arată modelul ascuns care stă la baza fiecărei opere literare: de exemplu, coborârea în iad, scara purgatoriului, moartea zeului în sacrificiu. Dar ne întrebăm dacă printr-o astfel de descoperire s-a realizat ceva important pentru critica literară . Toată literatura se reduce la câteva mituri. „După descifrarea fiecărei opere de artă în acești termeni, rămâne un sentiment de monotonie și inutilitate. Poezia este revelație, dar ce dezvăluie ea?"[627]

Totuși, trebuie să facem distincția între criticii mitului. Există cei care alegorizează, cei care găsesc povestea răscumpărării în Shakespeare sau descoperă swedenborgianismul în romanele lui Henry James. Există și alții care și-au păstrat simțul și judecata estetică . În lucrarea sa, *Idea de teatru* (1949), Francis Fergusson folosește contribuțiile școlii de la Cambridge pentru a considera teatrul din toate perioadele, de la Sofocle la T.S. Eliot, ca fiind un ritual. Chiar și *Hamlet* Apare ca o reprezentație ritualică în conflict cu improvizația, în timp ce drama lui Racine și o mare parte din teatrul modern sunt criticate ca invenții arbitrare, ca artificii raționaliste fără o relație adecvată cu societatea. Fergusson a folosit această abordare și într-o interpretare foarte personală și oarecum slabă a *Purgatoriului,* cum ar fi *Drama minții* (1953) de Dante.

Fergusson rămâne, în multe privințe, un om al teatrului, al unui teatru poetic

626 *Kenyon Review,* 20 (1958), 554-91.

627 Austin Warren, în R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii* (New York, 1949), p. 217.

simbolist. În schimb, Philip Wheelwright, în *Fântâna aprinsă* (1954) combină interesul pentru mit cu semantica . Wheelwright este un student al lui Heraclit, Aristotel și budism. Contemplarea estetică, ne spune el, este și ar trebui să fie „doar o oprire echidistantă pe drumul spre misticism". [628]Din fericire, Wheelwright este interesat de începutul călătoriei: ceea ce el numește „plurisemnificarea" operei poetice, ascensiunea sensului literar către mit prin intermediul metaforei și simbolului. În noua sa carte, *Metaforă și realitate* (1962), detaliază secvența, iar în capitolele din *Fântâna aprinsă* dedicate *Orestia* și *Ținutului pustiu* , studiază cu sensibilitate modelele tematice și mitice.

O schemă cuprinzătoare este propusă în **Anatomia criticii* * (1957) de Northrop Frye. Frye a început cu o interpretare excelentă a mitologiei personale a lui Blake, intitulată **Simetria înfricoșătoare** (1947). În **Anatomia criticii*,* el concepe literatura ca „existând în propriul său univers, nu mai fiind un comentariu asupra vieții și realității, ci incluzând viața și realitatea într-un sistem de relații verbale" . Literatura „imită visul total al omului", „ordinea naturii este imitată de o ordine corespunzătoare a cuvintelor". Critica , care clarifică această ordine, trebuie să reușească să „reconstruiască legăturile dintre creație și cunoaștere, artă și știință, mit și concept".[629] În practică, Frye inventează o schemă complexă de moduri, simboluri, mituri și genuri în care, totuși, arhetipul lui Jung este ipoteza fundamentală. Frye nu este interesat de explicația cauzală și respinge inconștientul colectiv ca o ipoteză inutilă. Ceea ce îl interesează este, în primul rând, o nouă teorie a genurilor, dintre care există patru: comedie, romantism, tragedie și satiră; iar acestea corespund celor patru anotimpuri: primăvara, vara, toamna și iarna, în ritmul naturii. Metoda duce la cele mai surprinzătoare confruntări : în consecință, mitul primăverii este recapitulat în comedie, iar opere la fel de complet diferite una de cealaltă precum *Povestea iernii, Casa tristă, Pamela* și *Răpirea lacătului* sunt interpretate ca variante ale mitului Persefonei. În cele din urmă, toată literatura face parte din *Urmythos.* La Frye, toate distincțiile de valoare artistică dispar: cea mai simplă dintre poveștile populare va avea aceeași valoare ca Hamlet. În „Introducerea sa polemică", Frye a exclus judecata de valoare din conceptul său de critică, deoarece critica „trebuie să arate o progresie continuă către o catolicitate nediscriminatorie". [630]Însă, în practică, este un cititor sensibil și un teoretician ingenios care impune formidabila simetrie a sistemului său prin facultatea sa de analiză și sinteză. Este inevitabil să credem că, la Frye, critica și-a depășit limitele și că ar fi mai prudent să avem un concept mult mai modest al obiectivului său. Frye citează și susține în exterior zicala lui Mallarmé: „Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre" (Totul din lume există pentru a intra într-o carte).[631] [632]Dar este clar că cartea lui Frye este propria sa *Anatomie.* Problema teoriilor sale este că sunt complet incontrolabile. La fel ca interpretarea viselor de către Freud, ele permit tot felul de substituții, cu condensări și identificări. După cum recunoaște Frye: „Universul literar este un univers în care totul este potențial identic cu orice

628 Bloomington, Indiana, 1954, p. 61.
629 Princeton, NJ, 1957, p. 118, 119, 122.
630 *Ibidem,* p. 25.
55 *Ibidem,* p. 122,
632 *Ibidem,* p.

altceva”.[633]

Această metodă este, de asemenea, decăderea criticii freudiene, care are - pretenții „științifice” și o fundație filosofică raționalistă. Critica freudiană, mult mai mult decât critica în stil jungian, este îngrozitor de surdă la text și prea agresivă în căutarea simbolismului sexual. În operele lui Arthur Wormhoudt , scrisul este ca și cum ai vărsa laptele matern. Domuri, munți, piramide, pocale și chiar copaci și păsări sunt toate simboluri ale sânilor. [634]În cartea lui Charles Neider despre Kafka, **Marea înghețată** (1948), fiecare protuberanță și fiecare deschidere este interpretată fie ca masculină, fie ca feminină. Dar astfel de freudieni absoluți există doar la extremele criticii literare. Niciun critic riguros freudian nu a atins o adevărată reputație. Motivele și ideile freudiene au servit drept instrumente pentru alți critici care văd limitele metodei, dar o folosesc ca o tehnică de interpretare sub suprafață, ca o formă de demascare. Conceptele sau preconcepțiile freudiene servesc drept structură pentru numeroase biografii literare și interpretări psihologice. Chiar și în acest context, însă, Lionel Trilling, care îl laudă pe Freud pentru că a făcut „mai mult în favoarea înțelegerii noastre asupra artei decât orice alt scriitor de la Aristotel încoace ”, [58] a afirmat în mod convingător diferențele dintre artă și nevroză, creație artistică și visare cu ochii deschiși.

Bergsonismul este o altă filozofie europeană care a avut o influență semnificativă asupra criticii americane. L-aș clasifica pe John Crowe Ransom , presupusul părinte al Noii Critici, drept bergsonian, cel puțin în lucrările sale timpurii. Ransom i-a studiat pe marii scriitori la Oxford și este foarte bine informat despre Kant, Hegel și Croce. Allen Tate, într-o paranteză revelatoare, a protestat împotriva ideii că Ransom i-a învățat pe discipolii săi (Tate, R.P. Warren, Cleanth Brooks) cunoașterea binelui și a răului. Mai degrabă, le-a învățat „estetica kantiană și o filozofie a dualismului, nuanțată cu teologia creștină, dar derivată în cele din urmă din Etica Nicomahică”. [59] Dar cu siguranță Bergson a fost cel care a făcut cea mai puternică impresie asupra lui Ransom în primii săi ani: critica lui Ransom asupra abstracțiunii, distincția sa dintre structură și textura „irelevantă” a unui poem, atacul său asupra poeziei platonice în favoarea unei poezii a lucrurilor, sunt bergsoniene (deși o parte din acestea pot veni prin intermediul lui T.E. Hulme și Imagismului). Cu toate acestea, după cel de-al Doilea Război Mondial, Ransom a încercat abordări diferite; odată, de exemplu, a adoptat o analogie freudiană pentru distincția sa dintre structură și textură: poemul ca structură, ca operă de gândire , ca valoare a prozei aparține *eului;* conținutul latent sau suspectat, textura, aparține id- *ului. Dar* Ransom pare să fi abandonat ulterior aceste idei și, în scrierile sale recente, a revenit la o apărare mai rațională a concretului, a texturii, a lucrurilor și a naturii. El se agață de un dualism al formei și conținutului și își păstrează teoria unei poezii hotărât seculare. Se pare că a abandonat încercarea sa anterioară de a-l exalta pe Dumnezeu alături de Tunet. În respingerea esteticii organiciste, Ransom menține o poziție foarte individuală și izolată în cadrul criticii americane.

O temă nouă pentru critica americană din ultimii ani este existențialismul. Nu sunt sigur că putem vorbi despre o critică existențialistă autentică. O relație concretă,

(New York, 1953); *Capcana de şoareci a lui Hamlet* (New York, 1956).

634 *Iubitul demon* (New York, 1949), p. 6, 13; *Muza pe larg*

perspicace, cu Heidegger sau Sartre pare să nu existe. Critica existențialistă este un vocabular, un mod, o atitudine sau, mai degrabă, ar trebui descrisă ca o „fenomenologie ", ca efortul de a reconstrui „conștiința" autorului, relația sa cu timpul și spațiul, cu natura și societatea, într-un mod care s-a dovedit a fi destul de eficient în rândul noilor critici francezi, precum Georges Poulet și Jean-Pierre Richard. Geoffrey Hartman, în lucrarea sa *„Viziunea nemediată"* (1954), studiază poezii de Wordsworth , Hopkins, Valéry și Rilke pentru a urmări dialectica percepției.

5H. *Imaginația liberală,* pag. 161.
9. „O modalitate sudică a imaginației", în *The Carleton Miscellany,* 1 (1960), 12.
60. „Poezia: cauza finală", *Kenyon Review,* 9 (1947), 654. și conștiința, procesul „modului în care o imagine din fața ochiului devine o idee în minte". [41] J. Hillis Miller, în lucrarea sa *Charles Dickens: Lumea* romanelor sale (1959), consideră de la sine înțeleasă o „condiție psihologică preexistentă " la scriitor prin care acesta „se înțelege și, într-o oarecare măsură, se creează pe sine". [82] Peisajul interior, căutarea identității, sunt principalele teme ale analizei lumii ficțiunii la Dickens.

R.W.B. Lewis, în lucrarea sa **Picaresque Saint** (1959), demonstrează că tema existențială, sentimentul de neant, este depășită, la mai mulți romancieri moderni , printr-o „dedicație agonică față de viață". Tipul ipocrit și necinstit apare forțat, frecvent, la autorii selectați: Moravia, Camus, Silone, Faulkner și Graham Greene. Într-adevăr, motivația lui Lewis este religioasă și politică: optimist în concluziile sale. Pe de altă parte, Ihab Hassan, în lucrarea sa **Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel** * (1962), caută doar antieroi, victime, proscriși. „Toți împărtășesc o viziune asupra absurdului, în ciuda înțelegerii LOR radicale a Sinelui." Hassan studiază solemn o farsă la fel de nesemnificativă precum cea din * *Micul dejun la Tiffany's** *de Traman Capote* și revine încă o dată la problema americanismului. Cartea se încheie cu un răspuns vechi: „Fiecare persoană trebuie să redescopere America de Nord pentru sine". [84] Tema singurătății și a disperării este prezentă și în opera lui Murray Krieger , *Viziunea tragică* (1960). În ea, protagonistul tragediei este exclus în mod deliberat din contextul tragediei considerate ca structură. Eroul tragic (sau mai degrabă „vizionar") este omul „bolii terminale ", al nihilismului modern. Chiar și Idiotul lui Dostoievski este asimilat acestui concept; și există mai puține probleme cu eroii lui Kafka, Camus, Thomas Mann și Melville. Krieger, care scrisese anterior o analiză ascuțită a Noii Critici, *Noii apologeți ai poeziei* (1956), apără acum critica „tematică" ca supliment al criticii formale . Un nou dualism al formei și conținutului este adaptat dualismului metafizic, o „viziune a unei dizarmonii cosmice ultime". Literatura devine „singura formă de filosofie existențială": [88] a filosofa în termeni existențiali este cu adevărat imposibil, afirmă el. Numai în termeni de ficțiune poate fi comunicată viziunea existențială. Dar s-ar putea întreba cineva cum poate fi transmis, atunci, în termeni de critică ? Argumentul iraționalist se încadrează în critica existențială la fel de mult pe cât se încadrează în filosofie: rămâne doar un mod, o atitudine.

Dacă privim înapoi la această panoramă, sau mai degrabă, ascultăm confuzia limbilor din noul Turn Babel, nu putem fi surprinși să avem un sentiment de

perplexitate crescândă și[635] [636] [637] [638] [639] Neînțelegere. O resemnare facilă, un antiintelectualism grosolan și o atitudine anticritică pătrund în atmosferă. Poate fi o ipocrizie sinceră și grosolană; poate fi o apărare veselă a improvizației, impresionismului și entuziasmului; poate fi scepticismul și relativismul istoric al savantului care consideră teoriile critice drept multiple raționalizări ale unei sensibilități trecătoare; sau poate fi pur și simplu dezgustul poeților și scriitorilor față de omniprezența și ambiția criticului. Randall Jarrell, în lucrarea sa **Poetry and the Age** (1953), se plângea că „critica, care a început să existe umil și anormal în virtutea operei de artă și care a fost parțial un produs secundar al filosofiei și retoricii, a devenit acum, pentru foarte mulți oameni, aproape singurul motiv pentru care există opera de artă". [60] Karl Shapiro, într-un atac crud la adresa a ceea ce consideră detestabila cabală a lui Eliot și Pound, intitulat *În apărarea ignoranței* (1960), cere ca criticul să „nu aibă niciun sistem" și să lase filosofia în pace.
Ibserva observă că „critica literară abia dacă există în vremea noastră; ceea ce avem este o cultură critică sau o teologie, prost deghizată. În prezent , criticul folosește literatura doar ca vehicul pentru idei; are pești mai importanți de rezolvat decât poeții".[640] [641]Există un sâmbure de adevăr în această observație. În fiecare moment, o nouă critică se infiltrează în psihologie, sociologie, filosofie și teologie. Doar cei care aderă la tradiția idealistă germană, în versiunea kantiană a lui Coleridge, sau cei care îl redescoperă pe Aristotel, își mențin încă un punct de sprijin în natura artei și recunosc nevoia de estetică și idealul studierii literaturii ca literatură însăși. Dar, în prezent, ei reprezintă o minoritate mică, divizată intern . Termenul cheie pentru moment este „viziune", așa cum „mit" a fost nu cu mult timp în urmă, iar „ambiguitate" și „ironie" mult mai devreme. Nu sunt simpatic cu improvizația sau antiintelectualismul , deoarece sunt interesat de teoria literaturii, de dezvoltarea unei metode sau chiar a unei metodologii adecvate pentru a trata literatura și valorile acesteia. Pot înțelege că critica trebuie să se inspire constant din discipline conexe și că are nevoie de ideile psihologiei, sociologiei, filosofiei și teologiei. Dar pot fi de acord și cu protestul împotriva extinderii nelimitate a criticii și a abandonării interesului său fundamental: arta literaturii. Mi se pare o particularitate a timpului nostru că „arta" și „estetica" sunt uneori considerate a fi în afara realității, vieții și umanității: ca și cum arta nu ar face parte din viață și nu i-ar da coerență și sens. Însă critica recentă – și nu doar critica din Statele Unite – privește constant în altă parte, aspirând să fie sociologie, politică, filozofie, teologie și chiar iluminare mistică. Dacă interpretăm filosofia într-un sens larg,

635 New Haven, 1954, p. 123.
636 Cambridge, Massachusetts, 1959, p. viii.
637 Philadelphia. 1959, p. 27.
638 Princeton, 1962, p. 332, 336.
639 New York, 1960, pag. 245, 247.
640 „Epoca criticii", în *Poezie și epocă,* editat de Vintage Book (New York, 1955), p. 84.
641 New York, 1960, p. 8.

Titlul nostru a anunțat o tautologie sau o ecuație. Critica literară a devenit filosofie. Aspir, însă, ca critica să-și păstreze scopul inițial: interpretarea literaturii ca ceva distinct de alte activități umane. Pe scurt, sper că expresia noastră va continua să fie: „filosofie și critică literară”.

PRINCIPALELE TENDINȚE ALE CRITICII ÎN SECOLUL XX

Atât secolul al XVIII-lea, cât și secolul al XIX-lea au fost numite „epoca criticii": fără îndoială, secolul al XX-lea merită cu prisosință acest titlu. Nu numai că un adevărat potop de critică s-a abătut asupra noastră, dar a dobândit și o nouă conștiință de sine, un caracter mai public și a dezvoltat, în ultimele decenii, noi metode și noi moduri de evaluare. Critica, care până la sfârșitul secolului al XIX-lea a avut doar o semnificație locală în afara Franței și Angliei, s-a făcut auzită în țări care anterior păreau să rămână la periferia gândirii critice: în Italia după Croce; în Rusia, în Spania și, nu în ultimul rând, în Statele Unite ale Americii. Orice cercetare asupra criticii din secolul al XX-lea trebuie să ia în considerare această expansiune geografică și revoluția simultană a metodelor. Avem nevoie de câteva principii de selecție atunci când ne confruntăm cu munții de publicații cu care ne confruntăm.

Evident, chiar și astăzi, o mare parte din critica scrisă nu este nouă: suntem înconjurați de supraviețuiri, rămășițe, regresii la etape anterioare ale istoriei criticii. Critica de carte convențională încă se află între autor și publicul larg, bazându-se pe metode învechite de descriere impresionistă și judecăți arbitrare de gust. Cercetarea istorică rămâne de mare importanță pentru critică. Va exista întotdeauna loc pentru o comparație simplă între literatură și viață: pentru evaluarea romanelor contemporane în funcție de standardele de probabilitate și acuratețe a situațiilor sociale pe care le reflectă. În fiecare țară există scriitori, și adesea scriitori buni, care practică aceste metode stabilite de critica secolului al XIX-lea: aprecierea impresionistă, explicația istorică și comparația realistă. Să ne amintim de eseurile fermecător de sugestive ale Virginiei Woolf sau de vinietele nostalgice ale lui Van Wyck Brooks despre trecutul Americii sau de bogăția criticii sociale din romanele americane recente și să menționăm contribuția pe care cercetarea istorică a adus-o la o mai bună înțelegere a aproape fiecărei perioade și a fiecărui autor din istoria literară. Dar, cu riscul de a comite o nedreptate , voi încerca să schițez ceea ce mi se par a fi noile tendințe în critică în secolul al XX-lea.

În primul rând, suntem frapați de faptul că unele mișcări internaționale de

critică au depășit granițele naționale, chiar dacă este posibil să fi provenit dintr-o singură națiune; suntem frapați de faptul că, dintr-o perspectivă foarte largă, o mare parte a criticii din secolul al XX-lea prezintă o similaritate remarcabilă în ceea ce privește scopul și metoda, chiar și acolo unde nu există conexiuni istorice directe. În același timp, nu putem să nu observăm cât de rigide și aproape insurmontabile par caracteristicile naționale: cum, în cadrul acestui vast domeniu al gândirii occidentale, plin de curente care se intersectează din Rusia până în cele două Americi, din Spania până în Scandinavia , fiecare națiune își menține încă cu tenacitate propriile tradiții critice.

Noile tendințe în critică au, desigur, și ele rădăcini în trecut; au antecedente și nu sunt în întregime originale. Cu toate acestea, se pot distinge cel puțin șase tendințe generale care au apărut în a doua jumătate a secolului actual: (1) critica marxistă, (2) critica psihanalitică, (3) critica lingvistică și stilistică, (4) un nou formalism organicist, (5) critica mitului care se bazează pe contribuțiile antropologiei culturale și pe speculațiile lui Carl Jung și (6) ceea ce constituie o nouă critică filosofică inspirată de existențialism și de viziunile asupra lumii conexe. Voi analiza aceste tendințe în ordinea menționată, care este aproximativ cronologică.

Critica marxistă, atât ca hobby, cât și ca teorie, își are originea în critica realistă a secolului al XIX-lea. Se bazează pe câteva afirmații făcute de Marx și Engels, dar ca doctrină sistematică, nu poate fi găsită înainte de ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Franz Mehring (1846–1916) în Germania și George Plehanov (1856–1918) în Rusia au fost primii practicanți ai criticii marxiste, dar au fost extrem de neortodocși din perspectiva dogmei sovietice ulterioare. Atât Mehring, cât și Plehanov au recunoscut o anumită autonomie a artei și au considerat critica marxistă mai degrabă o știință obiectivă a factorilor sociali determinanți ai unei opere literare decât o doctrină care decide chestiuni estetice și dictează autorilor subiectul și stilul.

Marxismul autorizat este produsul unor schimbări mult mai ulterioare din Rusia Sovietică. În Rusia, în secolul al XX-lea, era încă posibilă dezbaterea, într-o oarecare măsură, a diferitelor doctrine. Abia în jurul anului 1932 a fost creată și impusă o singură doctrină sub numele de „ realism socialist”. Termenul cuprinde o teorie care, pe de o parte, cere ca scriitorul să reproducă cu acuratețe realitatea, să fie realist în sensul de a portretiza societatea contemporană cu o înțelegere a structurii acesteia și, pe de altă parte, cere ca scriitorul să fie un realist socialist, ceea ce, în practică, înseamnă că nu ar trebui să reproducă obiectiv realitatea, ci mai degrabă să-și folosească arta pentru răspândirea socialismului: adică a comunismului , a spiritului de partid și a liniei de partid. Literatura sovietică , declara teoreticianul autoritar, trebuie „să servească drept instrument pentru îndoctrinarea maselor muncitoare în spiritul socialismului” - un mandat care se aliniază cu afirmația lui Stalin conform căreia scriitorii sunt „ingineri ai sufletului uman”. Prin urmare, literatura este, sincer vorbind, didactică și chiar idealistă, în sensul că ne arată viața nu așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie conform doctrinei marxiste. Bunii critici marxiști înțeleg că arta lucrează cu personaje și imagini, acțiuni și sentimente. Accentul pus pe conceptul de „tip” este puntea dintre realism și idealism. Tipul nu înseamnă pur și simplu media sau reprezentantul, ci, dimpotrivă, tipul ideal, modelul sau pur și simplu eroul pe care cititorul ar trebui să-l imite în viața sa reală. Georgi Malenkov - pe scurt, marele expert în estetică - a proclamat tipicul drept „sfera

fundamentală a manifestării spiritului de partid în artă. Problema tipului este întotdeauna o problemă politică". În Rusia, critica este aproape în întregime o critică a personajelor și tipurilor: autorii sunt criticați pentru că nu prezintă cu acuratețe realitatea, adică pentru că nu acordă suficientă importanță rolului partidului sau pentru că nu descriu anumite personaje în mod favorabil. Critica sovietică , mai ales după al Doilea Război Mondial, este, în plus, pronunțat naționalistă și provincială: nu se tolerează nicio indicație a influențelor străine, iar literatura comparată a devenit un subiect tabu. Critica a devenit un instrument al disciplinei de partid, nu doar în Rusia și numeroșii săi sateliți, ci și, se pare, în China. Chiar și ideile marxiste autentice despre procesele sociale și motivațiile economice sunt rareori folosite astăzi.

Marxismul s-a răspândit în străinătate, în special în anii 1920, și a găsit susținători și adepți în majoritatea națiunilor. La începutul anilor 1930, a existat o mișcare marxistă de scurtă durată în Statele Unite. Cel mai cunoscut susținător al său, Granville Hicks, a făcut o reinterpretare remarcabil de inofensivă a literaturii americane; cartea lui Bernard Smith, „ *Forțele în critica americană* " (1939), constituie o încercare foarte îndrăzneață de a scrie o istorie a criticii americane dintr-un punct de vedere social. Dar influența criticii marxiste se extinde mult dincolo de adepții ortodocși ai doctrinei. Este vizibilă în unele etape ale dezvoltării lui Edmund Wilson și Kenneth Burke. Christopher Caudwell (1907-1937) a fost, în Anglia, cel mai remarcabil critic marxist. Cartea sa principală, „ *Iluzie și realitate"* (1937), este, de fapt, un amestec înfricoșător de marxism, antropologie și psihanaliză ; o diatribă împotriva civilizației individualiste și a falsei libertăți „burgheze". Însă, fără îndoială, cel mai notabil critic marxist al momentului este Georg Lukács (născut în 1885), un maghiar care scrie în mare parte în germană. Lukács combină o cunoaștere temeinică a materialismului dialectic și a rădăcinilor sale hegeliene cu o înțelegere autentică a literaturii germane. Numeroasele sale cărți, inclusiv studiile strălucite despre *Goethe și epoca sa* (1947) și *Romanul istoric* (1955), reinterpretează cursul literaturii secolului XX în termeni de realism, subliniind implicațiile sociale și politice, rămânând în același timp sensibil la valorile literare .

Marxismul este extrem de util atunci când servește ca mijloc de expunere a consecințelor sociale și ideologice latente într-o operă literară. A doua dintre cele șase tendințe critice enumerate mai sus, psihanalitica, în ciuda faptului că are ipoteze foarte diferite, tinde spre același scop general: o interpretare a literaturii dincolo de aparent , adică o demascare. Freud însuși a sugerat *motivele călăuzitoare* ale criticii psihanalitice. Artistul este un nevrotic care, prin procesul creativ, nu numai că se protejează de colapsul personal, ci și de orice vindecare adevărată. Poetul este un visător de himere care își publică fanteziile și, în acest fel și într-un mod foarte ciudat, este recunoscut de societate. Aceste fantezii, așa cum știm cu toții astăzi, se bazează pe experiențe și complexe din copilărie și pot fi găsite și sub formă de simboluri în vise, mituri, povești despre vrăjitoare și chiar în glume de salon. Prin urmare, literatura conține un bogat depozit de dovezi ale vieții subconștiente a omului. Freud a preluat numele de complex Oedip dintr-o dramă a lui Sofocle și a interpretat *Hamlet* și *Frații Karamazov.* ca alegorii ale iubirii și urii incestuoase. Însă Freud a avut doar un interes superficial pentru literatură și a recunoscut întotdeauna că psihanaliza nu rezolvă problema artei. Adepții săi au aplicat sistematic metodele

sale la interpretarea literaturii: *Imago* (1912-1938) a fost o revistă germană dedicată acestor probleme; iar mulți dintre cei mai apropiați adepți ai lui Freud au studiat semnificațiile subconștiente ale operelor de artă, impulsurile subconștiente ale personajelor fictive și intențiile subconștiente ale autorilor.

Psihanaliza lui Freud s-a răspândit treptat în întreaga lume. Dr. Ernest Jones, un medic englez care a petrecut mulți ani la Toronto, a scris un articol în 1910 despre „Complexul lui Oedip ca explicație a misterului lui Hamlet"; iar în această țară, Frederic Clark Prescott, în 1912, a expus relația dintre „Poezie și vise" în termeni psihanalitici. Critica literară freudiană ortodoxă se încadrează de obicei într-o căutare obositoare a simbolurilor sexuale și încalcă foarte frecvent sensul și integritatea unei opere de artă; dar, din nou, la fel ca în marxism, metodele psihanalizei au îmbogățit instrumentele multor critici moderni care nu pot fi numiți pur și simplu freudieni. Astfel, Edmond Wilson, în *„Rana și arcul",* a folosit cu abilitate metoda freudiană pentru interpretarea psihologică a lui Dickens și Kipling, iar în Anglia, Herbert Read l-a apărat pe Shelley și l-a interpretat pe Wordsworth conform ideilor aceleiași școli.

O a treia tendință în critica secolului al XX-lea ar putea fi numită lingvistică. Aceasta ia foarte în serios celebra zicală a lui Mallarmé conform căreia „poezia nu se scrie cu idei, ci cu cuvinte". Este însă necesar să se diferențieze diversele abordări prezente în diferite țări. În Rusia, în timpul Primului Război Mondial, A FOST ORGANIZATĂ O „SOCIETATE PENTRU STUDIUL LIMBAJULUI POETIC" (OPOKHAZ), care a devenit nucleul mișcării formaliste ruse. În primele sale etape, acest grup era interesat în primul rând de problema limbajului poetic, conceput de membrii săi ca o limbă specială caracterizată printr-o „deformare" deliberată a vorbirii comune, printr-o „violență organizată" exercitată împotriva acesteia. Aceștia studiau în principal baza fonetică a limbajului - armonii vocalice, grupuri consoane, rima, ritmul prozei și metrul - și se bazau în mare măsură pe conceptul de fonem, dezvoltat mai întâi de Saussure și Școala de la Geneva, iar mai târziu de lingviști ruși precum Trubetskoy. Aceștia au creat numeroase metode tehnice (și chiar statistice) pentru studierea unei opere literare, pe care o concepeau adesea, mecanic, ca o sumă a dispozitivelor sale. Ei erau pozitiviști cu un ideal științific al cercetării literare.

În Germania, după Primul Război Mondial, concepte lingvistice foarte diferite au fost aplicate studiului literaturii, în principal de către un grup de cercetători romaniști. Prin numeroase cărți extrem de analitice, de la Dante la Racine și până la poezia spaniolă a solitudinii, Karl Vossler (1872–1949) a abordat identificarea limbajului și a artei de către Croce, studiind sintaxa și stilul ca creații individuale. Leo Spitzer (1887–1960), în lucrările sale timpurii, și-a dezvoltat metoda de interpretare a stilului sub influența lui Freud. Observarea trăsăturilor stilistice i-a permis să deducă „biografia unui suflet". Cu toate acestea, Spitzer a repudiat ulterior metoda sa inițială și a revenit la o interpretare structurală a operelor literare în care stilul este văzut ca suprafața care, atunci când este observată corect, îl conduce pe student la descoperirea unui motiv central, a unei atitudini fundamentale sau a unui mod de a vedea lumea, care nu este neapărat subconștient sau personal . Spitzer a analizat sute de pasaje din opere literare folosind categorii gramaticale, stilistice și istorice cu o ingeniozitate de neegalat . Cea mai mare parte a operei lui Spitzer se referă la literatura franceză, spaniolă și italiană, dar în ultimii ani, petrecuți în Statele Unite, a interpretat și poezii de Donne, Marvell, Keats și Whitman, precum și alte

texte englezești. Spitzer a lucrat de obicei la scară mică, concentrându-se aproape obsesiv pe pasaje specifice. Erich Auerbach (1892-1957) a folosit , în esență, aceeași metodă. *Mimesis* (1946) este o istorie a realismului de la Homer la Proust, care începe întotdeauna cu pasaje individuale analizate stilistic pentru a discredita istoria literară, socială și intelectuală. Conceptul de realism al lui Auerbach este destul de particular și posibil contradictoriu: pentru el, acesta semnifică atât o înțelegere concretă a realității sociale și politice, cât și un sentiment al existenței, înțeleasă tragic ca om singur, confruntându-se cu dileme morale.

Abordarea stilistică germană s-a bucurat de un succes uimitor în lumea vorbitoare de limbă spaniolă. Dámaso Alonso (născut în 1898) este cel mai distins practician dintre cei care echivalează critica literară cu stilistica și a revitalizat poezia spaniolă cu o apreciere reînnoită pentru baroc, pentru Góngora și pentru Sfântul Ioan al Crucii. Din păcate, Alonso abandonează adesea metodele lingvistice și stilistice pentru a adopta poziții care tind spre o idee inefabilă, ultimă și mistică.

În lumea vorbitoare de limbă engleză, destul de surprinzător, acest tip de critică lingvistică și stilistică a prins rădăcini. Aici, din păcate, prăpastia dintre lingvistică și critica literară s-a adâncit. Criticii ignoră din ce în ce mai mult filologia; iar lingviștii, în special cei ai școlii de la Yale, conduși de regretatul Leonard Bloomfield, și-au proclamat în mod explicit lipsa de interes față de chestiunile de stil și limbaj poetic. Interesul pentru „limbaj" este, însă, proeminent în lucrările critice engleze și americane: dar este mai concentrat pe „semantică", pe analiza rolului limbajului „emotiv" în contrast cu limbajul intelectual, științific. Acest interes este evident în fundamentele teoriilor propuse de I.A. Richards.

L.A. Richards (născut în 1893) a dezvoltat o teorie a sensului care distinge între simț, ton, sentiment și intenție și face tam- tam , în poezie, despre ambiguitățile limbajului. În lucrarea sa, *Critică practică* (1928), Richards a analizat, cu o mare abilitate pedagogică, diversele origini ale înțelegerii greșite a poeziei, folosind eseuri scrise de studenții săi despre poezii anonime. Dar, din păcate , în opinia mea, excelenta lucrare analitică a lui Richards este obscurată de o teorie despre efectul psihic al poeziei, care mi se pare nu numai eronată, ci și dăunătoare studiului literar. Richards nu recunoaște o lume a valorilor estetice. Dimpotrivă, singura valoare a artei constă în organizarea psihică pe care ne-o impune: ceea ce Richards numește „controlul impulsurilor", echilibrul atitudinilor pe care le produce arta. El aproape că îl concepe pe artist ca pe un terapeut psihic și pe artă ca pe o terapie sau un tonic pentru nervii noștri. Richards nu a reușit să descrie, în mod specific, acest efect al artei, deși susține că arta (în sensul său) va înlocui religia ca forță socială. În cele din urmă, a trebuit să admită că poziția de echilibru mult dorită poate fi atinsă prin „un covor, o bucată de ceramică sau un gest, la fel ca și prin Partenon". Nu contează dacă ne place poezia bună sau rea, atâta timp cât aducem ordine în mintea noastră. Astfel, teoria lui Richards - care este științifică în aspirațiile sale și se bazează frecvent pe progresele viitoare în neurologie - sfârșește prin paralizie critică. Ea duce la un divorț complet între poem, ca structură obiectivă, și mintea cititorului. Poezia este separată în mod deliberat de orice cunoaștere și chiar de relația sa cu realitatea. Cel mult, poezia elaborează miturile după care trăiesc oamenii, chiar dacă aceste mituri pot fi false, simple „pseudo-afirmații" în lumina științei.

Dizolvarea poeziei propusă de Richards în nevoia de a ne controla impulsurile,

ca mijloc de igienă mentală, mi se pare un impas pentru teoria literară.' Dar Richards merită cu adevărat credit pentru redirecționarea atenției către limbajul poeziei. Atunci când învățătura sa psihologică fundamentală a fost ignorată , metoda sa de analiză a putut fi folosită pentru a produce rezultate concrete. Exact asta a făcut William Empson (născut în 1906). După ce a ignorat și ulterior a respins complet teoria emotivă a lui Richards, el a dezvoltat conceptul lui Richards despre flexibilitatea și ambiguitatea limbajului poetic prin intermediul unei tehnici a definițiilor multiple. În cartea sa, *Șapte tipuri de ambiguitate* (1930), el duce implicațiile poetice și sociale ale poeziei problematice, satirice și metaforice la expresiile lor ultime prin intermediul unei metode de analiză verbală care adesea pierde orice contact cu textul și favorizează asocierile subiective. În cărțile sale ulterioare, Empson a combinat această analiză semantică cu idei preluate din psihanaliză și marxism și, recent, a abandonat practic domeniul criticii literare în favoarea unui tip special de analiză lingvistică, care este, adesea , doar un pretext pentru pirotehnia ingeniozității sale talentate și ascunse .

Analiza semantică a lui Richards a exercitat o influență semnificativă asupra mai multor critici americani, numiți în general Noii Critici. Kenneth Burke (născut în 1897) combină metodele marxismului, psihanalizei și antropologiei cu semantica pentru a concepe un sistem de comportament uman și motivație care folosește literatura doar ca document sau ilustrație. Burke, la începuturile sale, a fost un bun critic literar, dar opera sa din ultimele decenii, dimpotrivă, ar trebui descrisă ca o căutare a unei filozofii a sensului, a comportamentului uman și a acțiunii al cărei centru nu se află nicidecum în literatură. Toate distincțiile dintre viață și literatură, limbaj și acțiune, dispar în teoria lui Burke.

La Burke, expansiunea criticii și-a atins limitele extreme. La polul opus se află Cleanth Brooks (născut în 1906). Și el începe cu Richards, dar ajunge la concluzii foarte diferite. Preia terminologia lui Richards, o dezbrăcă de presupunerile sale psihologice și o transformă într-un instrument de analiză. Acest lucru îi permite lui Brooks, continuând să vorbească despre atitudini , să analizeze poeziile concret ca structuri de tensiune: în practică, ca structuri de paradoxuri și ironii. Brooks folosește termenii într-un sens foarte larg. Ironia indică recunoașterea incongruențelor, a ambiguității, reconcilierea contrariilor, pe care Brooks o găsește în toată poezia bună, adică complexă. Poezia trebuie să fie ironică în sensul de a putea rezista contemplării ironice. Metoda este, fără îndoială, eficientă atunci când este aplicată lui Donne sau Shakespeare, Eliot sau Yeats; dar în cartea sa **Urna bine lucrată* , el susține că ironia nu este singura modalitate de a înțelege poezia.* (1947), Brooks a arătat că până și Wordsworth și Tennyson, Gray și Pope admit acest tip de analiză. Teoria pune accentul pe sensul contextului poemului, pe unitatea sa, pe natura sa organică și, în acest fel, se apropie semnificativ de ideea fundamentală a ceea ce am numit al patrulea tip de critică a secolului al XX-lea: noul formalism organicist și simbolist.

Acest formalism organicist are numeroase antecedente: a început în Germania în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și a ajuns în Anglia odată cu Coleridge. Prin canale indirecte, multe dintre ideile sale s-au infiltrat în simbolismul francez în ultima parte a secolului al XIX-lea și, mai direct , de la Hegel și De Sanctis, acest formalism organicist a găsit o formulare impresionantă în estetica lui Benedetto Croce. Coleridge, Croce și simbolismul francez sunt antecedentele imediate ale așa-

numitei Noi Critici, atât engleze, cât și americane, din timpurile moderne, deși această tradiție - idealistă în ipotezele sale filosofice - s-a amestecat în mod ciudat și surprinzător în Statele Unite cu psihologia pozitivistă și semantica utilitaristă a lui I.A. Richards.

Benedetto Croce (1866-1952) a dominat complet critica și studiile italiene în ultimii cincizeci de ani, dar în afara Italiei, teoriile sale au avut doar o influență negativă. Chiar și cel mai proeminent susținător al său din această țară, renumitul istoric al criticii renascentiste , Joel E. Spingarn, abia a înțeles doctrinele specifice ale lui Croce. **Aesthetica** (1902) a sa propune o teorie a artei ca intuiție care este, în același timp, o expresie. Arta, pentru Croce, nu este un fapt fizic, ci exclusiv o chestiune de spirit; nu este plăcere, nu este moralitate, nu este știință, nici filozofie. Nu există nicio distincție între formă și conținut. Ideea comună că Croce este un „formalist" sau un apărător al „artei de dragul artei" este greșită. Arta joacă un rol în societate și poate fi controlată de aceasta. În critica sa, Croce nu acordă aproape nicio atenție formei în sensul comun, ci, dimpotrivă, la ceea ce el numește „sentiment călăuzitor". În monismul radical al lui Croce, nu există loc pentru categorii retorice, pentru stil, pentru simbol - pentru genuri, chiar și pentru distincții între arte - deoarece fiecare operă de artă este o intuiție-expresie unică. Pentru Croce, creatorul, opera și cititorul sunt unul și același lucru. Critica poate doar să înlăture obstacolele care împiedică această identificare și să declare dacă o operă este sau nu poezie. Poziția lui Croce are o coeziune remarcabilă și nu este...

deschisă obiecțiilor care îi minimizează întemeierea pe o metafizică idealistă. Dacă obiectăm că Croce ignoră mediul sau tehnica artei, el răspunde că „ceea ce este exterior încetează să mai fie operă de artă". Istoria literară, psihologia și biografia, sociologia, interpretarea filosofică, stilistica, critica de gen - toate sunt în afara cadrului lui Croce. Ajungem la un intuiționism care, în practica critică a lui Croce, este greu de distins de impresionism. Acesta izolează pasaje interesante sau formează antologii, într-un mod arbitrar , cu declarații de valoare care nu sunt enunțate explicit. În principal datorită influenței lui Croce , critica italiană de astăzi prezintă o situație foarte diferită de cea a altor țări. Există erudiție, gust, judecată, dar, pe de altă parte, nu există o analiză sistematică a textelor, nicio istorie a ideilor, nicio stilistică, cu excepția unui grup restrâns care este categoric împotriva lui Croce și a viziunii sale asupra lucrurilor (Giuseppe de Robertis, Gianfranco Contini) și se înclină, la rândul său, spre stilistică.

În Germania, un concept organicist, simbolist al poeziei a fost renăscut ca o consecință a influenței franceze în cercul din jurul poetului Stefan George. Discipolii lui George au elaborat sugestiile și declarațiile maestrului lor într-un corpus critic care, pentru prima dată după o lungă perioadă de pozitivism filologic, a subliniat un crez critic cu norme definite. Din păcate, ideile autentice despre natura poeziei din această școală au fost afectate de tonul doctrinar al expunerilor lor, de pretențiile lor aristocratice și de solemnitatea adesea comic-sensibilă, aproape oraculară, a declarațiilor lor. Cel mai bun dintre toți discipolii lui George a fost Friedrich Gundolf (1880–1931), care a studiat influența lui Shakespeare asupra literaturii germane și a scris o carte voluminoasă despre Goethe (1916). El a încercat să construiască „figura" lui Goethe ca o unitate între viață și operă, în termenii unei scheme care permite clasificarea scrierilor sale în trei categorii principale: lirică, simbolică și

alegorică. Cartea, deși fin scrisă și bine structurată, este neconvingătoare. Ea transformă figura eminent umană, chiar burgheză, a lui Goethe într-un creator supraomenesc prin însăși virtutea creației. Însă în scrierile lui Gundolf, în cele ale sensibilului și elegantului Hugo von Hofmannsthal și în cele ale violentului și pasionatului Rudol Borchardt (1871-1945), Germania și-a găsit drumul înapoi către marea tradiție și reafirmarea vechii idei de poezie ca simbolism.

În Franța, critica formalistă și-a găsit cea mai impresionantă reafirmare în scrierile lui Paul Valéry (1871-1945). Valéry, spre deosebire de Croce, subliniază importanța formei separate de emoție și ridică poezia la rangul de absolut, complet în afara istoriei. Pentru Valéry, există o prăpastie profundă între procesul creativ și operă. Uneori, se pare că Valéry nu era interesat de opera în sine, ci doar de procesul de creație. Se pare că s-a mulțumit să analizeze creativitatea în general. Poezia nu este inspirație, nici reverie, ci creație. Pentru a fi perfectă, trebuie să fie impersonală. Arta emoțională i se pare întotdeauna inferioară. O poezie ar trebui să urmărească să fie poezie „pură", absolută; liberă de elemente factuale, personale și emoționale . Nu poate fi glosată, nu poate fi tradusă. Este un univers închis de sunete și semnificații, atât de intim împletite încât nu putem distinge conținutul de formă. Poezia exploatează la maximum resursele limbajului, îndepărtându-se de vorbirea comună prin sunet, metru și toate artificiile metaforei. Limbajul poetic este un limbaj în limbaj, un limbaj complet formalizat . Pentru Valéry, poezia este simultan un calcul, un exercițiu, chiar un joc și un cântec; o incantație, o vrajă, o vrajă. Este figurativă și fermecătoare: un compromis între sunet și sens care, cu propriile sale convenții, chiar arbitrare, realizează opera de artă ideală, unificată, atemporală, absolută. Romanul, cu intriga sa de complicații și deconectări, și tragedia, cu recursul său la emoții violente, i se par lui Valéry genuri inferioare - nici măcar artă propriu-zisă. Valéry apără o poziție care pare extremă în severitatea sa și vulnerabilă din cauza discontinuităților sale. Dar a fost rodnică în afirmarea unui interes fundamental al poeticii moderne: descoperirea reprezentării pure, a „viziunii imediate" pe care au căutat-o și alți doi mari poeți ai secolului, Eliot și Rilke.

Afinitatea cu Eliot este evidentă. La Eliot, găsim versiunea engleză a teoriilor formaliste și simboliste. Eliot a definit marea schimbare în gustul poetic din timpul nostru și a afirmat revenirea la tradiția pe care a numit-o „clasică". Teoria poeziei a lui Eliot începe cu o psihologie a creației poetice. Poezia nu este „revărsarea spontană a unor sentimente puternice", nici expresia personalității, ci o organizare impersonală a sentimentelor care necesită o „sensibilitate unificată", o colaborare a intelectului și a sentimentului, pentru a găsi „scopul corelativ" precis, structura simbolică a operei. La Eliot, există un anumit conflict între un clasicism ideologic și propriul său gust spontan, care poate fi descris ca baroc și simbolist ; iar preocuparea sa crescândă pentru ortodoxie l-a determinat să introducă în mod eronat un dublu standard în critică: estetic și religios. Acesta dizolvă, încă o dată, unitatea operei de artă, care fusese ideea fundamentală a esteticii formaliste.

Influențele lui Eliot și Richards s-au combinat în mod fructuos, cel puțin în Anglia, în opera lui Frank Raymond Leavis (născut în 1895) și a discipolilor săi, grupați în jurul revistei *Scrutiny* (1932–1953). Leavis este un om cu convingeri puternice și o abordare polemică ascuțită. În ultimii ani, și-a exprimat destul de clar dezacordurile cu dezvoltarea ulterioară a lui Eliot și Richards. Dar punctul său de

plecare se află în aceștia: în gustul lui Eliot și în tehnica analitică a lui Richards . El se deosebește de aceștia în primul rând printr-un interes puternic, în stilul lui Arnold, pentru un umanism moralist. Leavis practică lectura textuală , un antrenament al sensibilității, de puțin folos teoriei literare sau istoriei. Dar pentru Leavis, „sensibilitatea" înseamnă și un simț al tradiției, un interes pentru cultura locală, pentru comunitatea organică a vechilor provincii engleze. El a criticat comercializarea vieții literare engleze și a apărat nevoia unui cod și a unei ordini sociale, a „maturității", a „lucidității" și a „disciplinei". Însă acești termeni sunt exclusiv seculari și cuprind idealurile lui D.H. Lawrence. Interesul lui Leavis pentru text este adesea dezamăgitor: el abandonează rapid nivelul verbal pentru a defini emoțiile specifice pe care le transmite un autor. El devine un critic social și moral care, cu toate acestea , insistă asupra continuității limbajului și a eticii, asupra moralității formei.

Așa-numiții critici sudici împărtășesc poziția generală a lui Leavis, alături de Eliot și Richards, și participă la preocuparea lor pentru relele urbanizării și comercializării, precum și la nevoia unei societăți sănătoase care, singură, poate produce o literatură vitală. Criticii sudici - John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks și R.P. Warren - diferă însă de Eliot prin respingerea emoționalismului său. Ei recunosc că poezia nu este doar un limbaj emoțional, ci un tip particular de cunoaștere reprezentațională. John Crowe Ransom (născut în 1888), în * *Corpul lumii* * (1938), susține că poezia comunică un sentiment al particularității lumii. „Așa cum știința reduce lumea, din ce în ce mai absolut, la tipurile și formele sale, arta, ca răspuns, trebuie să o învestească cu un corp." Adevărata poezie este poezie metafizică, o nouă conștientizare a „lucrității" lumii, comunicată în primul rând prin metafore extinse și simbolism omniprezent . Ransom subliniază „textura" poeziei, detaliile ei aparent irelevante, atât de insistent încât riscă să creeze o nouă schismă în cadrul operei de artă, între „structură" și „textură". Allen Tate (născut în 1899) este, de asemenea, preocupat, la fel ca Ransom, de apărarea poeziei împotriva științei. Știința ne oferă abstracție, poezia concretețe: știința oferă cunoaștere parțială, poezia cunoaștere totală. Abstracția încalcă arta. Arta bună apare din uniunea intelectului și a sentimentului, sau mai degrabă, dintr-o „tensiune" între abstracție și senzație.

Există și alți critici care nu pot fi examinați pe larg aici, dar care, în general, împărtășesc această viziune simbolistă organicistă: R.P. Blackmur (născut în 1904) care, în ciuda faptului că este un interpret perspicace al poeziei, pare să fie, în ultimii ani, din ce în ce mai prins într-o rețea privată de termeni și sentimente evazive; W.K. Wimsatt (născut în 1907), a cărui *lucrare „Icoană verbală"* (1954) este o încercare de a consolida învățăturile Noii Critici; și Yvor Winters (născut în 1900), care este mult mai raționalist și moralist decât ceilalți critici nord-americani, dar care totuși împărtășește cu aceștia gustul general și metodele lor de analiză.

Noua Critică – ale cărei idei fundamentale mi se par valabile pentru teoria poetică – a ajuns, fără îndoială, la o stare de epuizare. În anumite privințe, această mișcare nu a reușit să depășească sfera sa inițială restrânsă: selecția sa de scriitori europeni este singular de limitată. Perspectiva sa istorică rămâne foarte scurtă. - Disprețuiește istoria literară. Relația sa cu lingvistica modernă nu este investigată, iar acest lucru face ca studiul stilului, dicției și metricii să rămână adesea o activitate amatorică. Esteticii fundamentale pare adesea să le lipsească o bază filosofică sigură.

Cu toate acestea, mișcarea a ridicat incomensurabil nivelul de conștientizare și complexitate a criticii americane. A dezvoltat metode ingenioase pentru analiza - metaforei și simbolului. A definit un nou gust opus tradiției romantice. A oferit o apărare importantă a poeziei într-o lume dominată de știință. Dar nu a reușit să evite pericolele osificării și imitației mecanice. Se pare că este timpul pentru o schimbare.

O mișcare controversată, încă în limitele formalismului , aristotelismul din Chicago , a contestat recent interesul Noii Critici pentru limbajul poetic și simbolism. Școala de la Chicago pune accent pe intrigă, compoziție și gen. Grupul a câștigat teren împotriva celor care vânează paradoxuri, simboluri , ambiguități și mituri. Dar nici R.S. Crane, nici Elder Olson nu sunt capabili să ofere soluții pozitive dincolo de clasificările aride ale tipurilor de eroi, structurilor intrigii și genurilor. Armura cercetării lor maschează o insensibilitate față de valorile estetice. Pare un exercițiu ultra-academic destinat să ofilească floarea.

Mult mai importantă este a cincea tendință de pe lista noastră, critica mitului. Ea s-a dezvoltat din antropologia culturală și din versiunea lui Jung despre subconștient, considerată rezervorul colectiv de „ arhetipuri" și imagini primare ale umanității. Jung însuși a fost precaut în aplicarea filozofiei sale în literatură, dar în Anglia și Statele Unite, prudența sa a fost aruncată pe fereastră, iar grupuri întregi de critici au încercat să descopere miturile primitive ale umanității din spatele întregii literaturi: tatăl divin; coborârea în lumea de dincolo; moartea sacrificială a zeului și așa mai departe. În Anglia , Maud Bodkin, de exemplu, a studiat „Marinarul bătrân" și „ *Țara pustie "* ca poezii cu modele de înviere în cartea sa, *Modele arhetipice în poezie* (1934). În Statele Unite, critica mitului poate fi descrisă ca fiind cel mai reușit efort de a înlocui Noua Critică. Pe scurt, ea permite examinarea - subiectului, a folclorului, a temelor și a conținutului, toate acestea fiind trecute cu vederea de Noii Critici. Pericolele acestei metode sunt evidente: estompează granițele dintre artă și mit și chiar dintre artă și religie. Un misticism irațional ist reduce toată poezia la simpla transmitere a câtorva mituri: reîncarnarea și purificarea . După interpretarea fiecărei opere de artă în acești termeni, rămâne un sentiment de inutilitate și monotonie. Mulți dintre scriitorii lui Wilson Knight, care reușesc să extragă înțelepciune ezoterică de la Shakespeare, Milton, Pope, Wordsworth și chiar Byron, sunt supuși unor astfel de critici. Cei mai buni practicieni reușesc să combine ideile criticii mitului cu o înțelegere a naturii artei. Astfel, Francis Fergusson, în * *Ideea unui teatru* * (1949), oferă propria sa versiune a aristotelismului, iar Philip Wheelwright, în * *Fântâna aprinsă** (1954), propria sa idee particulară despre semantica poeziei. Northrop Frye a început cu o interpretare excelentă a mitologiei personale a lui Blake în lucrarea sa * *Simetria înfricoșătoare** (1947), iar în **Anatomia criticii** (1957) combină critica mitului cu motive derivate din Noua Critică. **Anatomia * vizează o teorie totală a literaturii, o întreprindere extrem de ambițioasă. Pare mai prudent să avem o viziune mai modestă asupra funcției criticii.

Cealaltă tendință vitală recentă este existențialismul, al șaselea și ultimul curent al criticii noastre din secolul al XX-lea. Existențialismul a dominat scena intelectuală franceză și germană după cel de-al Doilea Război Mondial și abia acum se retrage încet. Dacă îl interpretăm ca o filozofie a disperării, a „fricii și tremurului", a expunerii umanității la un univers ostil, motivele răspândirii sale nu trebuie căutate prea departe. Dar cea mai importantă lucrare a lui Martin Heidegger (născut în

1889), *Ființă și timp, datează din 1927, iar* ideile existențialiste sunt cunoscute în Germania încă de la începutul anilor 1920, când Kierkegaard era la modă. Versiunea existențialistă a lui Heidegger este un fel de umanism nou, profund diferit de versiunea mult mai întunecată a școlii franceze, cu conceptul său de „absurd". Influența lui Heidegger asupra criticii literare provine mai mult din vocabularul său și din preocuparea sa pentru conceptul de timp decât din propriile sale interpretări excentrice ale poeziilor lui Hölderlin și Rilke. În Germania, existențialismul în critica literară a însemnat o întoarcere la text, la obiectul literaturii: o respingere a psihologiei și biografiei, a sociologiei și a istoriei ideilor, de care cercetarea literară germană fusese aproape exclusiv interesată . De exemplu, Max Kommerrell (1902–1944), în multe dintre lecturile sale textuale de poezii, a studiat poezia ca autocunoaștere; iar Emil Staiger (născut în 1908) a interpretat timpul ca o formă de imaginație poetică și a conceput o schemă a poeticii în care principalele tipuri, sau mai degrabă modurile - liricul, epicul și tragicul - sunt aliniate cu cele trei dimensiuni ale conceptului de timp. Poezia lirică este asociată cu prezentul, poezia epică cu trecutul, iar drama, foarte rar, cu viitorul.

În Franța, Jean-Paul Sartre este principalul exponent al existențialismului , deși majoritatea dintre noi ni-l vom aminti ca pe un campion al artei dedicate responsabilității sociale. Însă opera lui Sartre , *Ce este literatura?* (1948), este o apărare pasională a unei concepții metafizice despre artă. Dreptul la poezie pură este recunoscut. Scopul final al artei nu este diferit de cel al educației estetice a lui Schiller: „să recuperăm lumea făcându-ne să o vedem nu așa cum este , ci ca și cum și-ar avea originea în libertatea umană". Cu toate acestea , imaginația este privită cu suspiciune de către Sartre: ea creează o lume sumbră a distorsiunii, irealității și iluziei, spulberată la primul contact cu absurditatea și oroarea existenței reale.

Critica existențialistă autentică s-a dezvoltat, mai degrabă, separat de Sartre, deși adesea în combinație cu motive derivate din simbolism, suprarealism și tomism. Opera lui Marcel Raymond, * *De Baudelaire au surréalisme* * (1935), este izvorul unei concepții a criticii care urmărește mai puțin o analiză a operei de artă și mai mult descoperirea „conștiinței" particulare și a sentimentelor existențiale ale poeților. În ea, Raymond urmărește mitul poeziei moderne până la originea sa în Baudelaire. Albert Béguin (1901–1957), în * *L'Âme romantique et le rêve** (1939), a revenit la lumea viselor romanticilor germani și, în scrierile sale ulterioare, la vizionarii Balzac, Nerval și Lautréamont, îmbrățișând din ce în ce mai mult misticismul romano-catolic. Georges Poulet, în **Études sur le temps humain* * (1950), a analizat conceptele și sentimentele timpului la scriitorii francezi de la Montaigne la Proust cu o naivitate orbitoare. Maurice Blanchot se remarcă , fiind profund conștient de limitele limbajului, capabil să pună întrebări precum „dacă literatura este sau nu posibilă " și să mediteze asupra solitudinii esențiale și a „spațiului morții", inspirându-se din Mallarmé, Kafka, Rilke și Hölderlin pentru textele sale. Ideile criticii existențialiste au început să se infiltreze în eseurile critice americane. Interpretările subtile ale lui Geoffrey Hartnian asupra lui Wordsworth , Hopkins, Valéry și Rilke în * *Viziunea nemijlocită* * (1954) culminează în conceptul de poezie ca înțelegere a existenței în imediata sa prezență, iar J. Hillis Miller a aplicat metoda lui Poulet la studiul timpului și spațiului în romanele lui Dickens (1959).

Însă, deşi simpatizez cu multe dintre ideile mit-criticii şi existenţialismului referitoare la suflet şi condiţia umană şi admir unii dintre noii critici ai acestor opinii, nu cred că nici mit-critica, nici existenţialismul oferă o soluţie la problemele teoriei literare. Cu mitologia şi existenţialismul, regresăm, încă o dată, la o identificare a artei cu filosofia sau a artei cu adevărul. Opera de artă, ca entitate estetică, este împărţită în părţi sau ignorată în favoarea unui studiu al atitudinilor, sentimentelor, conceptelor şi filozofiilor poeţilor. Actul de creaţie şi poetul devin, mai degrabă decât opera, centrele de interes. Mi se pare în continuare că estetica formalistă, organicistă şi simbolistă, înrădăcinată în marea tradiţie a esteticii germane de la Kant la Hegel, reafirmată şi justificată de simbolismul francez, de De Sanctis şi Croce, are o înţelegere mai fermă a naturii poeziei şi a artei. Astăzi, aceasta trebuie să colaboreze mai strâns cu lingvistica şi stilistica; o

o analiză clară a stratificării operei poetice pentru a deveni o teorie literară coerentă, capabilă de dezvoltări viitoare și rafinări ulterioare, dar, cu greu, ar avea nevoie de o revizuire radicală.

Această examinare a principalelor tendințe din critica secolului XX este în mod necesar ceva similar unui tur al lui Cook sau, poate, unei călătorii cu avionul: doar principalele caracteristici ale peisajului ies în evidență, iar selecția numelor este aproape întotdeauna arbitrară. Pot argumenta, în apărarea mea, doar că neajunsurile sale provin din concizia și noutatea demersului meu. Nu cunosc niciun eseu, oricât de scurt, care să încerce să examineze scena contemporană la scară internațională. Dar astăzi, mai mult ca niciodată, această perspectivă internațională este necesară în critică.

INDEXURI

INDEX DE AUTORI ŞI LUCRĂRI

Abraham de Santa Clara, 84 de ani.
Abrams, Meyer H., 163-64; *Oglinda şi lampa,* 163; „ Briza corespondentă: o metaforă romantică ”, 163.
Addison, Joseph, 29, 138.
Adorno, TW, 246.
Akenside, Mark, 142.
Alexandru, Samuel, 195.
Alonso, Amado, 233.
Alonso, Dámaso, 70, 83, 260.
Ambrozie, august, 63.
Mercur american, 236.
Ampere, Jean-Jacques, *Discourse sur l'histoire de poésie,* 33.
Ancona, Alejandro de, 81 de ani.
Angyal, Andreas, 94, 97n.
Anton Ulrich, Duce de Braunschweig, *Aramena,* 79 de ani.
Anwander, JE, 124n.
Apollonius, Caria, 105n.
Aquinas, Sfântul Toma al lui, 240.
Ariosto, Ludovico, 51, 64, 66, 105, 106, 113, 116, 119, 198; *Orlando Furioso, 64,* 113, 135.
Aristarh, 26.
Aristotel, 6, 9, 26, 28-30, 37, 38, 50, 138, 170, 178, 186, 236, 238-40, 249, 251, 253; *Poetica* , 6 , 37 , 238 .
Arnim, Achim von, 109, 112, 161; *Zeitschrift für Einsiedler,* 109. Arnold, Matthew, 13, 32, 236, 245, 264. Ast, Friedrich, *System der Kunstlehere,* 109; *Estetică,* 100.
Atkins, HG, 2O5n.
Atkins, JWH, 38 de ani.
Aubignac, François d', *Pratique du Theatre,* 170.
Aubigné, Théodore Agrippa d', 85, 99. Auden, WH, *Potopul încântat; Poeţi de limbă engleză,* 165.
Auerbach, Erich, 18, 22, 23, 67, 177 79, 182, 189, 211, 233, 260; *Limba literară şi publicul în Renaşterea latină şi Evul Mediu,* 18; „Contribuţia lui Vico la critica literară”, 18; *Mimesis,* 178, 260.
Auger, Louis S., *Discurs despre romantism , 114.*
Aury, Dominique, 71 de ani.
Austen, Jean, 189.

Baaden, Franz von, 131.
Babbitt, Irving, 131n, 226-27, 230, 237; *Literatura şi Colegiul American,* 226; *Maeştri ai criticii franceze moderne,* 227; *Rousseau şi romantismul,* 227.
Bacon, Sir Francis, 28, 83, 84, 140; *Advancement of Learning,* 28. Bach, Juan Sebastián, 63. Bagehot, Walter, 118. Baggesen, Jens, 110. Bailey, B., 140n.
Baldensperger, Fernand, 71, 105n, 196, 211, 214-15; *Une vie parmi d'autres,* 215.
Ballanche, Pierre Simon, 131, 133-36. Balzac, Guez de, 28.
Balzac, Honorato de, 130, 135, 173 75, 179, 182-83, 189, 191, 268. *The Human Comedy,* 135; Louis Lam bert, 135 de ani;

Seraphita, 135; Fata *bătrână* , 136; *Les Chouans,* 189; *La Cousine Bette,* 189.
Baretti, Giuseppe Marc'antonio, *Dicționar și gramatică a limbii italiene,* 30.
Barolo, Contele Falieti de, *Della Raman ticornac hia,* 113.
Barraclough, Geoffrey, 21 de ani.
Barrère, Jean Bertrand, 160. Basile,
Giambatista, 70, 77. Bate, Walter J., 138n.
Bateson, FW, 37, 73, 80, 165, 201,
232; *Poezie engleză și limba engleză,* 73, 201.
Batteux, Charles, 26n.
Baudelaire, Charles, 161, 167, 176, 268.
Plajă, Joseph Warren, 141n, 187, 188, 233.
Beachcroft, TO, 73.
Beatty, Arthur, 138n.
Beaumont, Francisc, 71 de ani.
Beers, Henry A., 119, 122, 123. Beethoven,
Ludwig van, 129, 212. Béguin, Albert, 34, 133n, 160, 161,
268; *L'Áme Romantique et le rêve,* 160, 268.
Belinsky, Vissarion, 175, 181, 184.
Bell, Clive, 53, 55.
Bellini, Giovanni, 157. Belloni, Antonio, 81.
Benham, Allen R., 90n.
Bentley, Richard, *Scrisorile lui Phalaris, p* . 29.
Benz, Richard, p. 129.
Berchett, Giovanni, *Scrisoarea semiserioasă a lui Hrisostom,* 113.
Berdaiev, Nikolai, 206.
Bergson, Henri, 43, 153, 180, 194, 214, 246, 251; *Evolution Creatrice,* 43.
Berkeley, George, 63, 125, 142. Berlin, Isaiah, 19, 189n.
Berlioz, Hector, 129.
Bernard, Charles de, 173.
Bernardini, Antonio, 27 de ani.
Bemi, Francesco, 64 de ani.
Bertoni, Giulio, 69, 198.
Bertram, Ernest, 202.
Betz, Louis, 215.
Bewley, Marius, 247; *Destinul complex,* 247; *Designul excentric,* 247.
Biblia, 27, 178; *Cantar de los Can tares,* 88.
Bidermann, Jacob, *Cenodoxus,* 79.
Biedermeyer, H., 189.
Bion, 147.
Bitnar, V., 72n.
Black, John, 116.
Blackmore, Sir Richard, 14, 22.
Blackmur, R. P. „34, 53, 54, 229, 231, 242, 245, 265. „Un pat de pene *pentru* critici", 231; *Limbajul ca gest,* 242; *Leul și fagurele de miere,* 242.
Revista Blackwood, 121.
Blake, William, 125, 130, 137-141, 144-46, 166, 248, 249, 267. *Cântece ale inocenței,* 145-46; *Cântecul experienței* , 146; *Ierusalim,* 146.
Blakney, EH, nr. 26.
Blanchot, Maurice, 71, 72n, 268.
Bloom, Harold, 166; *Compania Vizionară,* 166; Crearea *de mituri de Shelley* , 166.
Bloomfield, Leonard, 260.
Boas, George, 23, 137n, *Introducere pentru critici,* 23.
Boase, Alan, 95, *96a.*
Boccaccio, Giovanni, 108.
Bõckmann, Paul, *Formgeschichte der deutschen Dichtung,* 56.
Bodkin, Maud, *Modele arhetipale în poezie,* 266.
Boeckh, august, 224.
Bohme, Jacob, 130, 141, 151, 167. Boiardo, M., véase *Boyardo, Mateo.* Boileau-Despreaux,
Nicolás, 28, 67, 68, 112. *Art poétique,* 28.
Bollnow, Friedrich, 56.
Bonald, adjunct Luis de, 137.
Booth, Wayne, *Retorica ficțiunii* , 239.
Borchardt, Rudolf, 263.
Borgerhoff, EBO, 172n, 173n. Borgese,
Giuseppe Antonio, 198. Borinski, Karl, 61, 62n, 64. *Die Antike in Poetik und Kunstlheorie,* 64.
Bosanquet, Bernard, 245.
Bouhour, Dominique, *La Manière de bien penser,* 30.
Bouterwek, Friedrich, 106, 109-111, 115; *Istoria poeziei și elocvenței de la sfârșitul secolului al XIII-lea,* 106, 109; *Istoria literaturii spaniole,* 110.
Bowles, William Lisle, 117, 118.
Bowlings, LE, 188n.
Boyardo, Mateo, 64, 105n; *Orlando innamorato,* 64 de ani.
Bradford, Curtis D., 123n.
Bradley, AC, 22, 245; *Shakespeare e Tragedia,*

245.
Bradley, FH, 230.
Braga, Teophilo, *Historia do Romanti cismo em Portugalia,* 114n.
Brandenburg, Alice Stayert, 82 de ani.
Brandes, George, 215.
Brandl, Alois, *Coleridge şi şcoala romantică din Anglia,* 119. Bray, René, 114n.
Brecht, Bertold, 237.
Bredvold, Louis, 228.
Breme, Ludovico din, 112.
Bremond, Abatele Henri, *Istoria literară a sentimentului religios în Franţa,* 197.
Brentano, Clemens, 109, 112, 161; *Zeitschrift für Einsiedler,* 109.
Bridges, Robert, 238.
Brie, Friedrich, *Epopeea rococo engleză, 67.*
Briganti, Giuliano, 93 de ani.
Briggs, Martin S., 62 de ani.
Brik, Osip., 207.
Brinkley, Roberta F., 155n.
Brinkmann, Richard, 172n, *Realitate şi iluzie,* 178-79.
Brody, Jules, 95 de ani.
Brodzinski, Cazimir, 115.
Brooke, Tucker, 97 de ani.
Brooks, Cleanth, 14, 15, 50n, 53-55, 82, 146, 229, 231, 232, 241, 244, 245, 251, 261, 262, 265; *Înţelegerea poeziei* (cu RP Warren), 14; *Critică literară* (cu WK Wimsatt), 50n, 244, 245; *Urna bine făurită,* 244, 262.
Brooks, Van Wyck, 255, 256.
Brosser, Charles de (Le President), 62. Brower, Reuben, 239.
Brown, John, 38 de ani.
Brown, Stuart Gerry, nr. 123.
Browne, domnule Thomas, 68, 72, 78, 83, 9 7.
Browning, Robert, 118.
Brunetiere, Ferdinand, 33, 34, 41, 42, 48n, 131, 177, 194, 196, 214, 232; *Le Roman naturaliste,* 177.
Bruno, Giordano, 130, 151.
Bryant, Jacob, 145.
Brydges, sir Edgerton, *Gnomica,* 116; *Sylvan Wanderer,* 116.
Buffon, conde George Louis Leclerc, 38 de ani.
Buffum, Imbrie, 99.
Bulgarin, Fadey, 175n.
Bullough, Edward, 237.
Bultmann, Rudolph, 18. Bunyan, John, 74.
Burckhardt, Jacob, 62 de ani.
Burger, Gottfried August, 113, 130.
Burke, Kenneth, 18, 34, 53, 54, 120, 229, 232, 238, 241, 242, 246, 257, 261. *O gramatică a motivelor,* 241; *O retorică a motivelor,* 241; *O retorică a religiei,* 241.
Burnet, Thomas, *Teoria Pământului,* 68.
Bums, Robert, 122, 125, 145.
Burra, Peter, 72.
Bush, Douglas, 97.
Butler, EM, 128n.
Butler, Phillip, nr. 96. Butts, T., nr. 140, nr. 141.
Buxtehude, Dietrich, 63 de ani.
Byron, Lord George Gordon, 112, 117, 118, 122, 128, 130, 144, 145, 148, 150, 154, 163, 165, 186, 207, 212, 267; *Marino Palieri,* 117; *Ghil de Harold,* 145; *Manfred,* 148; *Cain,* 148; *Cerul şi pământul,* 148; *Sarda- napalus,* 148.

Cabeen, David C., 95n.
Calcaterra, Carlo, 93, 96.
Calderón de la Barca, Pedro, 66, 78, 81, 106, 108, 109.
Istoria literaturii engleze de la Cambridge , 177.
Bibliografia Cambridge a literaturii engleze , 201.
Camoens, Luis Vaz de, 69 de ani.
Campbell, Thomas, *Eseu despre poezie,* 116.
Camus, Albert, 252.
Canby, Liceul, *Alma Mater,* 226. Canova, Antonio, 128.
Capote, Truman, *Mic dejun la Tiffany,* 252.
Capuana, Luigi, 175, 185.
Carbonnières, Ramond de, *Ultimele aventuri ale tânărului Olban,* 132.
Carducci, José, 94, 95n.
Carlos I (al Angliei), 15, 17.
Carlyle, Thomas, 17, 18, 118, 121, 130, 148, 181, 187; „Starea literaturii germane", 118; *Sartor Retar ías,* 148.
Carré, Jean Marie, 211, 213, 215; *Goethe în Anglia,* 213, 215; *Scriitori francezi şi mirajul german,* 215.

Cassirer, Ernst, 55, 58, 203, 243, 247; *O filozofie a formelor simbolice,* 243.
Cassou, Jean, 63 de ani.
Castro, Américo, 18, 70, 71, 88.
Cardwell, Christopher, *Iluzie și realitate ,* 257.
Cazamian, Louis, 197, 213, 214. Cerny, Václav, 72, 95.
Cervantes, 67, 71, 77, 106, 108; *Don Quijote,* 108.
Cicero, 26, 38, 73, 80, 81, 83.
Cid, El, 108, 183.
Claudio, 42 de ani.
Coleridge, Samuel, 21, 50, 53, 55, 115-118, 122, 125, 130, 139, 140, 142, 143, 146, 147, 148, 155, 156, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 186, 237, 242, 244, 248, 253, 262; *Balada bătrânului marinar,* 139, 147, 241, 266; *Biographia Literaria,* 139, 243; *Deznădejde,* 139, 164; „Despre *Prometeu al* lui Eschil", 147; „Către vidra de râu", 163; *Discuții la masă,* 237n; „Despre poezie și artă", 243.
Coleridge, Sarah, 242.
Collins, Williams, 73, 77, 80, 122, 125, 142, 145.
Comenio (Jan Amos Komensky), 63, 85.
Comte, august, 41, 180, 193.
Conrad, Joseph (Konrad Korseniowski), 188.
Constant, Benjamin, *Adolphe,* 111. Contini, Gianfranco, 263.
Cook, Albert S., *Studiul limbii engleze la nivel înalt,* 223.
Coppet, 111.
Corneille, Pierre, 42, 51, 71, 72, 80, 121, 198, 216, 217.
Courbert, Gustave, 173.
Văr, Victor, 129. Cowper, Williams, 122, 125.
Craig, Hardin, 233.
Crane, Hart, 240.
Crane, Ronald S., 123, 153, 238-39, 266; *Critici și critică,* 238, 239n.
Crapsey, Adelaide, 238.
Crashaw, Richard, 69, 73, 78, 88-90, 97, 98, 101, 198, 233.
Craso, 26 de ani.
Creuzer, Friedrich, 130; *Symbolik,* 149.
Croce, Benedict, 17, 35, 43, 50, 51, 53, 61, 64, 69-70, 76, 78, 93, 96, 98, 180, 185, 194, 196, 198, 202, 211, 218, 230, 232, 235n, 244, 245, 251, 255, 259, 262, 263, 268; *Estetică ,* 50, 51n, 230, 262; *Critică literară,* 35n; *Istoria epocii barocche ,* 61n, 70, 76n, 78n; *Liricci Ma rinisti,* 78; *Eseuri despre noi estetici,* Sin.
Croll, Morris W., 73, 74, 83, 223. Cromwell, Oliver, 15, 85.
Crozet, Louis, 112n.
Cudworth, Ralph, 142.
Cumberland, Richards, *Calvarul,* 21.
Curtius, E. R. 34, 42n, 81, 100, 135, 211, 215; *Literatura europeană și Evul Mediu latin,* 34; *Pionierii literari ai Noului Regat,* 215.
Cyzars, Herbert, 65, 78, 79, 85, 86, 204; *Poezie barocă germană,* 65; *Poezie lirică barocă,* 78.
Cyzevskyj, Dmitri, 96, 150n.

Chambers, Robert, Istoria *limbii și literaturii engleze ,* 122.
Champfleury, Jules Husson, *Le Réalis me,* 173.
Chapelain, Jean, 27, 105n, 106.
Chapman, Georges, 75 de ani.
Chase, Richards, *Quest for Myth,* 248.
Chassaignon, Jean Marie, 132.
Chateaubriand, Viconte François-René, 110, 128, 130-32, 151. *Eseu despre revoluții,* 110; *Geniul creștinismului ,* 132.
Chatterton, Thomas, 122, 125.
Chaucer, Geoffrey, 68, 217.
Chénier, André, 128, 132; *Hermès,* 132.
Chernyshevsky, Nikolay, *Ce este de făcut?* (¿Qué Hacer?), 184.
Child, Francis, *Balade populare scoțiene și engleze,* 221.
Chinard, Gilbert, 131, 216.
Creștin!, Sigyn, 124n.

Daiches, David, 37n; *Istoria critică a literaturii engleze,* 97.
Dalla, DM, 113.
Dallas, ES, 33 de ani.
Damon, S. Foster, 141.
D'Ancona, Alejandro, 81 de ani.
Daniells, Roy, 73, 74n, 91.
D'Annunzio, Gabriel, 76, 95.
Dante, Alighieri, 40n, 79, 106, 108, 110, 179, 198, 239, 240, 249, 259; *Divina Comedie ,* 79 , 106 , 239 , 249 .

Darwin, Charles, 40, 41, 47.
Darwin, Erasmus, 143.
Darius, Elisabeta, 238.
Daudet, Alfonso, 177.
D'Aubignac, François, *Pratique du Théâtre,* 170.
Davies, Edward, 145.
Davis, Robert Gorham, 174n.
Davy, Humphrey, 143.
Defoe, Daniel, 170, 182, 185.
Dehio, Georg, 62 de ani.
Dekker, Thomas, 30 de ani.
Delacroix, Eugène, 129.
Delius, Rudolf von, 65 de ani.
Delille, Abatele Jacques, 214.
Demetz, Peter, 180.
Demostene, 38.
Denham, domnule John, 120.
Dennis, John, *Fundamentele criticii în poezie,* 30.
De Quincey, Thomas, 117, 122, 161. De Sanctis, Francesco, 50, 175, 185, 198, 232, 262, 268; *Tineret,* 185n.
Destouches (Phillippe Néricault), 214.
Deutschbein, Max, 80, 156, 204; *Sha kespeare! Macbeth als Drama des Barock,* 80 de ani; *Das Wesen des Raman ti schen,* 156.
De Vries, Hugo, 43 de ani.
Dewey, Ioan, 241, 243.
Diaz Plaja, Guillermo; *Introducción al estudio del romanticismo español,* 114.
Dickens, Charles, 174, 183, 188, 191, 252, 259, 268. *Casa sumbră,* 250.
Dickinson, Emily, 238, 240.
Diderot, Denis, 170, 186; *Le Père de famille,* 170.
Diego, Gerardo, 70 de ani.
Diez, Friedrich, 224.
Dilthey, Wilhelm, 17, 34, 40n, 55, 157, 195, 203, 211.
Dimitrov, Jorge, 185.
Dionisio de Halicarnaso, 38. Dobrolyubov,
Nikolai, 184. Donadoni, Eugenio, 198.
Femei, Ioan, 14, 69, 72, 73, 75, 78, 79, 82, 83, 86, 90, 97, 100, 198, 244, 259, 262; „A Valediction For Bidding Mourning", 82; „Twicknam Garden", 82; *Cântece și sonete,* 83. Dostoïevski, Fedor, 176, 181, 191, 206, 207, 216, 229, 243, 252, 258; *Poor People* (Pobres gentes), 181; *El idiota,* 252; *Los Hermanos Kara mazov,* 258.
Douds, John Beal, 82 de ani.
D'Ovidio, F., 81 de ani.
Dragomirescou, Michel, *Știința literaturii,* 33.
Drake, Nathan, 21; *Shakespeare,* 116, 120.
Dreiser, Theodore, 243, 246.
Drummond, William (din Hawthornden), 91n.
Dryden, John, 30, 68, 74, 75, 90, 97, 100, 119, 120, 122; *Starea de inocență,* 30; prefață la *Troilus și Cressida,* 30; *Rabulae,* 68.
Du Bartas, William, 78, 85,
Du Boss, Charles, 52n.
Du Camp, Maxime, 173n.
Dumas, Alexandru, h., 173.
Dunnue, William, 146.
Duranty, Edmond, 173.
Dürer, Albert, 157.
Dyer, John, *Eleece,* 124.
Eastlake, doamna Elizabeth Rigby, 118.
Eberhard, Ioan August, 115.
Ebon, Martin, 185n.
Eckermann, Joham Peter, 107.
Edinburgh Review, nr. 116.
Eggli, Edmond, HOn, 111, 112n.
Eichhorn, Johann Gottfried, *Literārges- chichte,* 106.
Eikhenbaum, Boris, 150n, 207.
Eliot, George (Mary Anne Evans), 177, 182, 188.
Eliot, Thomas Stearn, 14, 44, 52, 53, 72, 139n, 161, 200, 201, 227, 229, 230, 233, 240, 244-47, 249, 253, 262, 264, 265; *Țara pustie,* 249, 266.
Else, Geraldt, 238.
Elster, Ernst, *Prinzipien der Literatur - wissenschaft,* 33.
Elton, W., 49 de ani.
Emerson, Ralph Waldo, 12, 161, 238, 247.
Empson, William, 16, 17, 53, 54, 200, 239, 261; *Structura cuvintelor complexe,* 53; *Șapte tipuri de ambiguitate,* 200, 261.
Engels, Federico, 175, 256.
Engellhardt, BM, 44n.
Epstein, Hans, *92a.*
Eppelsheimer, MW, *204a.*
Erasmo, 27 de ani.

Erlich, Victor, *44a,* 57, 209n; *Formalismul rusesc,* 57.
Ermatinger, Emil, 86 de ani.
Escaligero, Joseph Justus, 27 de ani.
Escaligero, Julius Caesar, *Poetica,* 27.
Eschenbach, Wolfran von, 76 Espronceda, José de, 50.
Eschil, 42, 214; *Orestiade,* 249. Euripide, 42, 77.
European, 114.

Faber du Faur, Short of, *96a.* Faguet, Emile, 90, 131.
Falk, Robert O., 178n.
Farinelli, Arturo, 211, 215, 216.
Faulkner, William, 179, 252.
Fehr, Bernhard, 68, 69, 80.
Feidelson, Charles, *Simbolism și literatură americană,* 247.
Fénelon, François, 78 de ani.
Fergusson, Francis, 238, 249, 267; *Ideea de teatru,* 249, 267; *Drama minții de Dante, 249.*
Ferry, David, *Limitele mortalității,* 164.
Feydau, Ernest, 173.
Fidao-Justiniani, 71 de ani.
Fiedler, Leslie A., *Dragoste și moarte în romanul american,* 247.
Fielding, Henry, 182, 188, 190.
Fioretti, Benedetto, *Proginnasmi Poe tici, 27.*
Fischart, Johann, 77.
Fitch, J.E. Crawford, 72 de ani.
Flaubert, Gustave, 173, 176-79, 182, 186-89; *Madame Bovary,* 173.
Flaxman, John, 128.
Flemming, Willi, 63n, 98; *Deutsche Kultur in zeitalter des Barocks,* 63n.
Fletcher, Giles, *Victoria și triumful lui Hristos,* 97.
Fletcher, John, 71 de ani.
Fletcher, Phineas, 68 de ani.
Florio, Giovanni, *Dicționar italian,* 28.
Foakes, RA, *Afirmația romantică,* 165.
Foerster, Norman, 177, 226, 227. *Savantul american,* 218, 227.
Ford, Ford Maddox (Hueffer), 188.
Ford, John, 68 de ani.
Forest, HU, 173n.
Forster, EM, 246.
Forster, John, „Despre aplicarea epitetului romantic", 115n.
Fortoul, Hippolyte, 173.
Foscolo, Ugo, 149.
Foster, Richards, *Noii romantici,* 245.
Fouqué, Friedrich de la Motte, 109.
Frazer, Sir James, 248.
Freud, Sigmund, 53, 246, 251, 258, 259.
Freytag, Gustave, 174.
Friedell, Egon, *Istoria culturală a epocii moderne,* n. 63.
Friedrich, Werner P., 68, 86, 217.
Friedman, Melvin, 188n.
Frost, Robert, 237.
Fry, Roger, 53 de ani.
Frye, Northrop, 13, 14, 34, 125, 141, 146, 249, 250, 267. *Anatomia criticii,* 13, 14, 34, 249, 250, 267; *Simetria înfricoșătoare,* 249, 267.
Fulke, William, *Apărarea Bibliei engleze* ,
Fuller, Thomas, 83 de ani.

Gale, Teofil, *Împotriva Neamurilor,* 30. Galen, 26.
Garnett, Richard, 177.
Garret, Almeida, *Camo ens,* 114 .
Garrod, HW, 199, 235n; *Poezie și critică a vieții,* 23 5n.
Garth, domnule Samuel, 68.
Gebhardt, Carl, 63 n.
Geers, GJ, 98.
Gentile, Giovanni, 198.
George, Albert J., 133.
George, Ștefan, 55, 201, 202, 263.
Gérard, Albert, *L'Idée romantique de la poésie en Angleterre,* 162; „Despre logica romantismului", 163.
Gersheuzon, Mi jail, 150. Gerstenberg, Heinrich von, 106. Gervinus, Georg Gottfried, 32, 181; *Geschichte der poetischen National-literatur der Deutschen,* 32.
Gessner, Salomon, 214. Getto, Giovanni, 93. Gherardini, Giovanni, 113. Gide, André, 34, 246.
Gilbert, Allan H., *Critică literară,* n. 26, n. 38.
Gilman, Daniel, 221. Gilson, Etienne, 197.
Gioberti, Vincenzo, 149.

Giraud, V., 41n.
Gissing, George, 174, 177. Glaphtorne, Henry, 22.
Gobliani, H., 81.
Goethe, Johann Wolfgang, 21, 40n, 46, 55, 56, 90, 107, 108, 117, 121, 126 , 132, 158, 159, 167, 172n, 174, 183, 186, 187, 198, 201n, 202, 205, 214, 217, 218, 263; *Ifigenia,* 201n; *Elegii romane,* 127; *Ahile,* 127; *Hermann şi Dorothea,* 127, 186; *Fiica naturală,* 127; *Elena ,* 127; *Fausto,* 127, 158; *Wilhelm Meister,* 127; *Werther,* 127, 132; *Teoria culorilor,* 127; *Metamorfoza plantelor,* 127; *Winckelmann şi secolul său,* 128; *Goetz von Berlicinger,* 214.
Goethe, Ottilie von, 159.
Gogol, Nikolai, 175, 180, 184; „ Perspectiva lui Nevs", 184.
Goncharov, Ivan, 184.
Goncourt, Edmond de, 173, 178, 187. Goncourt, Jules de, 173, 178, 187. Góngora, Luis de, 64, 66, 67, 71, 76 79, 83, 84, 90, 99, 870 , *Soledades,* 26; *Polifemo,* 83, 99.
Goshe, Richard, 33 de ani.
Gose, Edmund, 90, 177.
Gotthard, Helene, 105n, 109n, 112n. Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer kritischen Dichtkunst,* 31.
Gourfinkel, Nina, 209n.
Gourmont, Remy de, 230.
Grabo, Karl, nr. 143.
Gracián, Baltasar, *El Héroe,* 30, 64.
Graham, Walter, 116n.
Gravina, Gian Vicenzo, 113.
Gray, Thomas, 73, 77, 80, 122, 125, 145, 244, 262.
Greats, *J.,* 251.
Greco, El (Domenico Theotocopoulos), 63, 70, 157.
Greene, Graham, 252.
Greenlaw, Edwin, *Provincia de Istorie Literară,* 223.
Greg, WW, 199.
Gregor, Josef, 65 de ani.
Grenzboten, Die, 175.
Grierson, domnule Herbert, 37 de ani, 72 de ani.
Grillparzer, Franz, 94; *Bietul muzician,* 179.
Grim, Jacob Ludwig, 39, 149, 224.
Grim, Wilhelm Karl, 39, 149, 224.
Grimme, Adolf, *Vom Wessen der Romantik,* 159.
Grimmelshausen, Hans Jakobs Christoffel von, 78 de ani; *Simplizissimus,* 79.
Grosse, Ernst, 33 de ani.
Grossi, Tommaso, 118.
Grund, Antonin, 115.
Gryphins, Andreas, 78, 84, 85. Guardini, Romano, *Romantik,* 159. Guarini, Guarino, 62.
Gudeman, Alfred, 25 de ani.
Guérin, Maurice de, 128, 136, 161; *The Centaures,* 136; *Meditation sur la Mort de Marie,* 136.
Guevara, Luis Vêlez de, 66, 77.
Guizot, François, 110.
Gummere, Francis, 41; *Originile poeziei,* 224; *Baladă populară,* 224.
Gundolph, Frederick, 55, 201, 202, 263; *Shakespeare şi spiritul german,* 202.
Gundulić, Ivan, *Osman,* 72.
Gunnell, Doris, 118n.
Guriitt, Cornelio, 62 de ani.
Guyard, M.-F., 211, 213, 216; *Literatură comparată, 216a.*

Haas, Robert, 63n.
Haerten, Heinz, *Vondel şi barocul german ,* 69 de ani.
Halifax, George Savile, Marchiz de, 83.
Hall, Joseph, 30 de ani.
Haller, Elisabeta, 68 de ani.
Ham, Roswell Gray, 74n.
Hamann, Johann George, 131.
Hamburger, Kate, *Logik der Dichtung,* 188.
Hann, Victor M., nr. 106.
Händel, Georg Frederik, 63. Hankamer, Paul, 87.
Hanslich, E., 55 de ani.
Harkness, Margaret, *Fata de la oraş,* 175.
Hartley, David, 138.
Hartman, Geoffrey, 164, 167, 251, 268; *Progresul unui poeţ: Wordsworth şi Via naturaliter negativă,* 164; *Romantism şi anticonştiinţă de sine ,* 167; *Viziunea nemijlocită,* 251, 268.
Harvey, William, 77.

Harris, WT, 40 de ani.
Hassan, Ihab, *Inocența radicală,* p. 252. Hatfield, Henry C., p. 225.
Hatzfeld, Helmund A., 66-68, 75, 81, 86, 89, 95, 96n, 98, 233.
Havens, RD, 141n.
Hawthorne, Nathaniel, 238, 247.
Haym, Rudolph, *Pantoful romantic ,* 109.
Hazard, Paul, *La crisis de la conscience européenne,* 197.
Hazlitt, William, 13, 116, 117, 120, 140, 186; *Prelegeri despre poeții englezi,* 120.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 9 12, 31, 39-41, 45, 47, 51, 137, 150, 179, 185, 186, 236, 242, 245, 251, 258, 262, 268; *Prelegeri de estetică ,* 40; *Sistema hegeliano,* 12, 32, 45.
Heidegger, Martin, 35, 251, 267; *Ființă și timp, 267.*
Heilman, Robert, 239.
Heine, Enrique, 109, 156n, *176a,* 181, 212; *Școala romantică,* 109; *Salon* (1831), 176n.
Heinsius (Heins), Daniel, 27-29. Heliodor, 214.
Hennequin, Charles Maurice, 33, 47 de ani, 48n; *La Critique scientifique,* 33. Heráclito, 249.
Herbart, Johann Friedrich, 55. Herbert, George, 16, 78; "Sacrificiu", 16.
Herder, Johann Gotfried, 31, 39, 106, 113, 126, 130, 203, 218, 224, 247. Hettner, Hermann, 32, 174.
Heyl, Bernard C., 23, 101n; *Noi orientări în estetică și critică de artă ,* 23.
Heyse, Paul, 174.
Hicks, Granville, 227, 257.
Hirsch, ED, *Wordworth și Schelling ,* 166.
Hocke, Gustav René, 100.
Hõlderlin, Friedrich, 128, 167, 267, 268; *Hyperion,* 128; *Arhipelag,* 128.
Hoene-Wronski, Joseph Maria, 150. Hoffmann, ETA, 109, 161. Hofmansthal, Hugo von, 263.
Hofmannswaldau, Christian von, 84. Hogg, James, 118.
Homero, 21, 27, 44, 128, 186, 260. Hopkins, Gerard Walter, 101, 237, 251, 268.
Horacio, 13, 26, 81; *Epistola a los Pisones, 26a.*
Horne, R.H., *Noul spirit al epocii,* 122.
Howell, James, 97.
Howells, W. Dean, 174.
Hübscher, Arthur, 65, 86; *Baroci ais Gestaltung antitbetischenhebensge- fühls,* 65.
Hugo, Victor, *42, 45,* 51, 130, 134, 135, 151, 154, 161, 173, 183, 214; *Notre Dame de Paris,* 43 de ani; *Cromwell ,* 114, 134; *Hemani,* 114, 131; *Legende des siècles,* 134; *La fin de Satan,* 134; *Dieu,* 134; *Le Sacre de la Femme,* 134; *Le Satyre,* 134.
Huizinga, Johan, 87 de ani.
Hulme, TE, 53, 230, 251.
Humboldt, Wilhelm von, 56, 128, 186. Hume, David, 21, 125, 138.
Hunt, Herbert J., 134n, 136n.
Hunt, Leigh, *Ospățul poeților,* 120. Hunter, Alfred G., 28.
Hurd, Richard, 106, 123, 124; *Scrisori despre cavalerism și romantism,* 124.
Husserl, Edmund, 58, 208.

Ibsen, Henry, 191.
Imago, 258.
Ingarden, Roman, 49, 58, 208; *Das literarische Kunstwerk,* 58.
Ingres, Dominique, 128.
Irving, Washington, 216.
Isaacs, Jorge, 61n.

Jacobi, Friedrich Heinrich, 31, 153. Jaeger, Werner, 203.
Jakobson, Roman, 45-47, 57, 150n, 207, 208, 233; „Întrebări ale studiului literaturii și limbii" (cu Yury Tynyanov), 46.
James, Henry, 52, 161, 174, 186-188, 191, 233, 239, 242, 243, 246, 247, 249; *Epoca stângace,* 251.
James, Williams, 242.
Jarrell, Randall, *Poezia și epoca,* 253.
Jaspers, Karl, 166, 157; *Psihologia concepțiilor despre lume,* 166.
Jay, H., 112; *Discours sur le genre romantique en littérature,* 112.
Jean, Paul, 108, 109, 130, 161; *Preșcolar de Estetică,* 109.
Jeffrey, Lord Francis, 120.
Jodelle, Etienne, 42 de ani.
Joël, Karl, *Transformări ale viziunii asupra lumii*

, n. 63.
Johnson, Samuel, 17, 29, 31, 82, 120, 125, 170; *Lavele poeților,* 120.
Jones, Ernest, 22, 258.
Jones, WT, 157, 158; *Sindromul romantic,* 157.
Jonson, Ben, 29, 68, 73, 177; *Cherestea sau Descoperiri,* 29.
Filologie Engleză și Germană , 22.
Revista de Istorie a Ideilor, 161. Joury, E., 11 In.
Joyce, James, 179, 227, 246.
Jinemann, Wolfgang, 68 de ani.
Jung, Carl G., 53, 157, 218/246, 248, 250, 256, 266.

Kafka, Franz, 243, 246, 250, 252, 268.
Khan, Sholom *J.,* 47 de ani.
Kalista, Zdenek, 72 de ani.
Kamerbeek, Jr., 38 de ani.
Kames, Lord Henry Homes, *Elemente de critică,* 30.
Kant, Emmanuel, 9, 31, 110, 121, 149, 155, 171, 212, 236, 242, 243, 251, 268; *Critica judecății,* 171.
Kastner, R., 91n.
Kayser, Wolfgang, 31, 58. *Das Sprach- liche Kunstwerk,* 31.
Keats, John, 122, 128, 130, 136, 140, 144, 148, 163-166, 187, 246, 259; *Hyperion,* 128, 144, 148; „Odă către privighetoare", 144; *Endymion,* 144, 148.
Keller, Gottfried, 174.
Kenyon Review, 236.
Ker, WP, 200.
Kermode, Frank, 165, 166; *Imagine romantică,* 165.
Kern, Edith G., 28 de ani.
Kettler, Hans K., 92n.
Keyserling, Edward von, *Beate und Mareile,* 179.
Kierkegaard, Soeren, 179, 267.
Kimsatt, WK, 163
King, Henry, „Execuție", 82.
Kipling, Rudyard, 259.
Kittredge, George Lyman, *Vrăjitoria în Anglia Veche și Noua Anglie, 224.*
Kleiner, Julius, 72n.
Kleist, Heinrich von, 201n, 202, 203. Klemperer, V., 67n.
Klopstock, Friedrich, 46, 77; *Mesia,* 126.
Kluckhon, Paul, 203.
Knight, Wilson, 34, 148, 165, 267; *Oracolul în flăcări,* 148; *Domul înstelat,* 165.
Knight, W.F. Jackson, 165.
Kohlschmidt, Werner, 32n, 33n.
Komensky, Jan Amos, *vezi* Comenius.
Kommerel, Max, 56, 267.
Korff, Hermann August, 126; *Cel Spiritul epocii lui Goethe,* 204.
Kõrner, Josef, 107n, 128.
Koszul, Andrés, 71 de ani.
Kridl, Manfred, 208, 209n.
Krieger, Murray, *Viziunea tragică, Noii apologeți ai poeziei,* 252.
Kurz, Otto, 93 de ani.

La Bruyère, Jean de, 28, 183.
Celestina, 177.
La Cèppede, Jean de, 95, 100.
Lacretelle, Jacques, 114.
Lafargue, Léon Paul, 134n.
La Fontaine, Jean de, 67, 183.
Laini, John, 160n.
Lamartine, Alfonso de, 90, 128, 130, 131, 133, 155; *Armonii poetice și religioase,* 133; *Căderea unui înger,* 133.
La Mesnardière, Jules de, *Art Poéti que,* 28.
Landa, Louis, 124.
Landor, Walter Savage, 139.
Lang, Paul, 63n.
Langer, Susanne, 55, 243, 247; *Sentiment și formă,* 243.
Lanson, Gustave, 34, 196.
Laserre, Pierre, 131n, 227.
Latimer, Hugh, 68. Lautréamont, conte de, 268.
Lawrence, DH, 265.
Lazăr, Moritz, 40 de ani.
Leavis, FR, 53, 200, 232, 264, 265. Lebégue, Raymond, 71.
Lee, Nathaniel, 68 de ani.
Le Franc, Abel, 196n.
Legouis, Emile, 197n.
Legouis, Pierre, 92n. L'Hermite, Tristan, 84, 85.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 39, 63, 130 .
Lemercier, Népomucène, 42 de ani.

Lempicki, Sigmund von, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft,* 34. Lenin, Nikolai, 184.
Leopardi, Giacomo, 128, 149; *Infinitul ,* 149.
Lermontov, Mijail, 150, 184. Leroux, Pierre, 181.
Lessing, Gotthold Ephraim, 12.
Levin, Harry, 73, 128, 248; *Puterea negritudinii,* 247.
Lewes, George Henry, *Realismul în artă - Ficțiune germană recentă, T14.*
Lewis, CS, *Alegoria iubirii,* 200. Lewis, Matthew Gregory, 118, 121.
Lewis, RWB, 236n, 242n, 247, 252; *Adamul american,* 247; *Picaresca,* 252.
Linneo, Carl von, 77 de ani.
Istoria literară a Statelor Unite, 216.
Littré, Emile, 31 de ani.
Locke, John, 140, 154, 155. Lohenstein, DC von, 84.
Longinos, 26 de ani.
Lope de Vega, F., 67,89, *Dorotea,* 89.
Lovejoy, AO, 19, 91, 103, 107n, 151, 153-155, 228; „Despre discriminarea - romantismului", 91, 103, 151; *Rațiunea, intelectul și timpul,* 153; *Marele lanț al ființei,* 154, 228n.
Lowes, John Livinstone, 68 de ani.
Lucano, Florida, 81, 86.
Lucas, Florida, 199.
Lucrecio, 42 de ani.
Ludwig, Otto, 172, 174; *Zwischen Himmel und Erde, 179.*
Lukács, Georg, 50, 169, 180, 189, 246; *Goethe și vârsta lui,* 258; Romanul *său istoric (La novela histórica),* 258.
Lunding, Erik, nr. 72, nr. 96.
Lully, Juan Bautista, 65 de ani.
Lyly, John, 77, 84; *Euhues,* 84.
Lynch, William J., *Hristos și Apollo,* 240.

Macaulay, Lordul Thomas, 121, 122, 238.
Mâcha, Karel Kynek, 150.
Mackenzie, A. S., *Evoluția literaturii,* 41.
Mackenzie, Henry, 121.
Mackintosh, domnule James, 116.
Macri, Oreste, 96n.
Magazin enciclopedic, 110.
Magni, Giulio, n. 62.
Mahnke, Dietrich, 63n.
Mahood, MM, 97.
Maigron, Louis, 43 de ani; *Le Roman Histoire ,* 43.
Maistre, Joseph de, 131, 137.
Bărbat, Emile, 87 de ani.
Malenkov, Gheorghi, 185, 257.
Malherbe, Francis, 95 de ani.
Malpighi, Marcelo, 133.
Malraux, André, 24, 34 de ani.
Mallarmé, Stefan, 51, 52, 91, 136, 161, 167, 250, 259, 268.
Mallet, David, 69, 80.
Man, Paul de, 164, 166n, 167; Peisaj *simbolic la Wordsworth și Yeats,* 164; *Structura intențională a imaginii romantice, 167.*
Mauly, John Matthews, 43 de ani.
Mann, Thomas, 252.
Mann, Wolfgang, 68 de ani.
Manheim, Karl, *Ideologie und Utopie,* 19, 215.
Manzoni, Alejandro, 118, 149.
Marache, Maurice, 127n.
Mareste, Barón de, U2n.
Marholz, Werner, 209n.
Marino, Giambattista, 64n, 66, 76, 77, 84, 88, 96.
Maritain, Jacques, 239, 240; *Intuiția creativă în artă și poezie,* 239.
Marcu, Iacob, nr. 92.
Markwardt, Bruno, 172n; *Geschichte der deutschen Poetik,* 178.
Marlowe, Christopher, 46, 116, 198; *Hero și Leander,* 116.
Marni, Giulio, 62 de ani.
Martegiani, Gine, 149n.
Martino, Pierre, llOn, 114n, 177; *Le Roman Realiste,* 177; *Le Naturalisme français,* 177.
Martz, Louis L., *Poezia meditației ,* 101.
Marvell, Andrew, 15, 78, 85, 92n, 259; *Oda lui Horacio,* 15.
Marx, Carlos, 175, 256.
Masarik, Thomas, 150n.
Mason, Eudo C., *Deutsche und Englische Romantik,* 159.
Massinger, Philip, 68 de ani.
Masson, David, *Romancierii britanici și stilurile*

lor, 174.
Masson, Pierre Maurice, 133n.
Mather, Cotton, 74 de ani.
Mathesius, Vilém, 208.
Mathewson, Rufus W., 180n, 185n.
Mathiessen, FO, 233, 246, 247; *Dreiser,* 246; *Renașterea americană, 2A7.*
Maupassant, Guy de, 176, 177, 188; *Bel Ami,* 188 de ani.
Mauriac, François, 34 de ani.
Maurras, Charles, 227.
Mautner, Franz Heinz, 89n.
Mayer, Hans, 35 de ani.
Mazzeo, Joseph A., 98 de ani.
Mc-Kinney, 63 de ani.
McKeon, Richard, 239.
Mead, George Herbert, 241.
Mehring, Franz, 256.
Meinecke, Friedrich, 17.
Meissner, Paul, 68, 87, 204.
Melanges Baldensperger, 216.
Mellin, GSA, nr. 31.
Melville, Hermann, 165, 247, 252; *Moby Dick,* 165.
Mencken, HL, 229.
Menendez Pelayo, Marcelino, 31 de ani; *His - toria de las ideas estéticas,* 94.
Mercier, Sébastien, 131, 132.
Merimée, Prosper, *Chronique de Charles IX,* 43.
Merker, Paul, 32, 34; *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (con Wolfgang Stammler), 32; *Literatur-geschichte und làteraturwissenschaft, 54.*
Meyerhoff, Hans, 48n.
Michaud, Guy, *Introducere într-o știință a literaturii,* 33.
Michelet, Jules, 129, 137, 189.
Michels, Wilhelm, 66, 81; „Stilul baroc la Shakespeare și Calderón", 66.
Michiels, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France,* 131.
Mickiewicz, Adam, 115, 150; *Baladă și romantism,* 115.
Migliorini, Bruno, 93 de ani.
Mignet, Francois, 114.
Milch, Werner, 12, 13; *Critică literară și istorie literară,* 12.
Miles, Josephine, 37, 146; *Cuvinte care valorează și vocabularul emoției ,* 146.
Miller, Jillis J., 252, 262; *Charles Dickens: Lumea colibelor sale,* 252.
Miller, Oreste, 176n.
Miller, Perry, 228.
Milton, John, 14, 16, 21, 22, 30, 68, 70-75, 77, 85, 97, 99, 100, 267; *Pa root Lost,* 21, 22, 70, 100; *Lycidas,* 22, 99, 100; *Apologie pentru Smectymnus,* 30; „Oda Nașterii Domnului", 99; *Paradise Ragaigned,* 100.
Mistral, Frederick, 51 de ani.
Filologie modernă, 222.
Noles de limbi moderne, 222.
Moir, David Macbeth, *Schițe din literatura poetică a ultimei jumătăți de secol,* 118.
Mill (John Baptist Poquelin), 28, 67, IIIN, 214; *Critica școlii femeilor,* 28.
Moara, Tirso din, 70.
Monch, Walter, 133n.
Monglond, André, 131n.
Mongredien, Georges, 71. Monguió, Luis, 94n.
Monnier, Henri, 173.
Montaigne, Miguel de, 83, 84, 99, 196n, 268.
Monteggia, Luigi, 114.
Montgomery, James, *Prelegeri de literatură generală,* 122.
Moore, George, 174.
Moore, Thomas, *Viața lui Byron,* 122; *Lalla Rookh,* 148 de ani.
Moore, Thomas Sturge, 238.
Moravia, Alberto, 252.
Mai mult, Paul Elmer, 226, 227, 237; *Eseuri Shelburne,* 227.
Moreau, Pierre, 124n.
Moret, André, 71 de ani.
Momet, Daniel, 71, 131, 196, 213. Morris,
Charles, 245.
Morsztyn, Andrzej, 94 de ani.
Moschus, 147.
Motherwell, William, 149.
Moulton, Richard Green, 41, 47, 48n; *Shakespeare ca artist dramatic,* 41; *Studiul modern al literaturii,* 41.
Mourguess, Odette de, 98, 100, 101; *Poezie metafizică, baroc și precieux,* 100.
Mukarovsky, ianuarie, 45, 46, 97n, 209.
Muller, Adam, 31 de ani.

Muller, Curt Richard, 127n.
Miiller, Giinther, 56, 79, 85, 203; *Istoria cântecului german,* 203.
Muller, Henrik Clemens, *Știința literaturii,* 33.
Mundt, Theodor, 33n.
Murger, Henri, 173.
Murray, Gilbert, 238.
Murray, John, 117n.
Muzeul Francez, La, 131.

Nadler, Josef, 65, 79, 85, 205, 213; *Istoria literară a triburilor și ținuturilor germane,* 65.
Nagi, JW, *Istoria literară germano-austriacă* (împreună cu Jakob Zeiger), 94.
Napoleon Bonaparte, 189.
Naumann, Hans, 79n.
Neider, Charles, *Marea înghețată,* 250.
Nelson, Lowry, *Poezie lirică barocă,* 99.
Nencioni, Enrico, „Barrochismo", 94.
Nerval, Gerard de, 130, 136, 137, 161, 268; *Aurélia,* 136, 137n.
Neubert, Fritz, 67, 89.
Neumann, Carl, 86n.
Noul Dicționar Englez (NED), 21, 25, 28, 29n, 62.
Newton, Sir Isaac, 127, 140, 145.
Nibelungenlied, 108.
Nicolson, Marjorie, 228.
Nichols, Stephen G. (autorul Introducerii), 9.
Nidecker, Henri, 143n.
Nietzsche, Friedrich, 94, 165, 202, 214, 246, 248; *Menschliches, Allzumenschliches,* 94.
Nillson, Albert, 150n.
Nisiely, Udeno, *send., véase* Fioretti, Benedetto.
Nodier, Charles, 130, 133, 160, 183; *La Fée aux Miettes,* 133; *Lydia où la Resurrection,* 133.
Nohl, Herman, 157.
Northrop, FSC, 38n, 48n. Novák, Arne, 72n.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 107, 109, 110, 126, 131, 132, 133, 151, 154, 161, 203; *Imnuri și Natch,* 133.

Odoevski, Vladimir; „Johann Sebastian Bach", 152.
Ohlenschlager, Adam, 110.
Oliphant, Margaret, *Istoria literară a Angliei între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea,* 118.
Revista literară a lui Ollier, 116.
Olson, Elder, 235, 239, 266; *Poezia lui Dylan Thomas,* 239; *Tragedia și teoria dramei,* 239.
Ong, Walter J., SJ, 18 ani.
Opitz, Martin, 77.
Oppel, Horst, 56, 159, 209n; *Romantici englezi și germani,* 159.
Ors, Eugenio de, 63, 70, 76, 86; *Du Baroque,* 70.
Orsini, GN, *Benedetto Croce,* 245. Ortega y Gasset, José, 70.
Osborne, Harold, 49, 50 de ani.
Ossian, 125.
Otway, Thomas, 68 de ani.
Ovid, F. de, 81.

Pabst, Walther, 83 de ani.
Pauge, Jean de Comtesse, 11 in. Paracelsus, 141.
Revista lunară din Paris, 113.
Parrasius, 170.
Parrington, Vernon, 177, 227; *Principalele curente ale gândirii americane,* 177, 227; *Începuturile realismului critic ,* 177.
Partridge, Eric, *Poezie engleză din secolul al XVIII-lea,* 123.
Pascal, Blaise, 71, 83, 84, 216.
Pasmány, Cardinal Pater, 72.
Pater, Walter Horatio, 119, 179; *Aprecieri ,* 119.
Paterculus, Velleins, 38.
Paul, Jean, *vezi* Jean Paul.
Pearce, Roy Harvey, 17, 18, 248; „Din nou istoricism", 17, 248; *Continuitatea poeziei americane,* 248.
Packham, Morse, „Către o teorie a romantismului", 154; *Dincolo de viziunea tragică,* 154, 155; „Către o teorie a romantismului: Reconsiderări ", 155.
Peers, E. Allison, 114n, 149; *O istorie a mișcării romantice din Spania,* 114n.
Pellegrini, Carlos, 11 inci.
Penzer, NM, 70n.
Percival, William C., 141n.
Percy, Thomas, 120-123, 125; *Relicve,* 120.
Pérez Galdós, Benito; *Realidad,* 188. Persoane, Stow, 48.
Pericle, 39 de ani.
Perry, Bliss *și Gladly Teach,* 226. Petersen, Julius, 158, 209; *Esența romantismului german,*

158.
Petrarca, 81, 83, 108.
Petronio, *El Satiricén,* 170, 177. Peyre, Henry, 71, 128.
Pezzi, Francesco, 113.
Pfandl, Ludwig, 66, 87.
Pfeiffer, Rudolph, *Philologia Perennis,* 26n.
Peiler, W. K,, 147n.
Phelps, William Lyon, 119, 122, 123, 226; *Autobiografie,* 226.
Philitas, 26 de ani.
Fosfor, HO.
Picciarelli, Camilo, 113.
Pindaro, 70 de ani.
Pinker, Max, 65n.
Pisarev , Dmitri , 176 , 184 .
Planche, Gustave, 172.
Platon, 9, 141, 172, 236, 237, 240; *Timeo,* 141.
Plejanov, Gheorghi, 256.
Poe, Edgar Allan, 238, 240, 247.
Policiano, Angelo, *În Prioria* Aristotel *'s - Analytics ,*
Pongs, Hermann, *Imaginea în poezie* ,
Pope, Alexander, 13, 30, 68, 70, 117 119, 121-123, 125, 148, 151, 200, 233, 239, 244, 262, 267; *Eseu despre critică,* 30; *Răpirea zăvorului,* 68, 148, 250; *Eloisa către Abelard,* 123; *Dunciad,* 148.
Porcbowicz, Eduard, 94 de ani.
Posnett, H.M., *Literatură comparată,* 41.
Poulet, George, 34, 161, 162, 165, 251, 268; Studii despre *timpul uman ,* 161, 268; *Distanța interioară ,* 161; *Metamorfozele cercului,* 161.
Pound, Ezra, 52n, 237, 253.
Praz, Mario, 69, 72n, 73, 91n, 97n, 98, 198; *Secentismo e Marinismo in Inghilterra,* 69; *Agonia romantică (carne, moarte și diavol în literatura romantică),* 198.
Prescott, Frederik Clark, 258.
Prescott, Harriet, 174.
Prévost, Abatele, 131.
Price, Richard, 149.
Price, Thomas R., 222.
Proust, Marcel, 161, 179, 246, 260, 268.
Publicații ale Asociației Limbilor Moderne, 222.
Pușkin, Alexandru, 115, 150, 180, 181, 184, 207; *Prizonierul din Caucaz,* 115; *Oaspetele de piatră,* 150; *Călărețul de bronz,* 150; *Povestea cocoșului de aur,* 150, 216.
Putzer, Fritz, „Prediger des englischen Barockstilitisch untersucht", 68.
Puttenham, George, *Art of English Poesie ,* 28.
Pyritz, Hans, 90 de ani.

Raport trimestrial, 116.
Quevedo, Francisco de, 70, 71, 77, 78.
Quiller Couch, Sir Arthur, 199-
Quinay, Quatremère de, *Dicționar his torique de l'architecture,* 62.
Quinet, Edgar, 150, 136.
Quintilian, 26, 38, 81.

Raabe, Wilhelm, 189.
Rabelais, François, 67, 71, 78, 177, 216.
Racine, Jean, 42, 67, 71, 78, 80, 89, 96, 100, IIIN, 112, 191, 218, 249, 259; *Phaedra,* 42, 131.
Rafael, 212.
Raimondi, Ezio, 96 de ani, 100on.
Raimund, Ferdinand, 94 de ani.
Rameau, Jean Philippe, 63 de ani.
Ramson, J. C., 17, 34, 53, 54, 82, 228, 229, 231, 240, 251, 265; *Noua critică,* 240; *Corpul lumii,* 265.
Rapin, René, 29, 30, 105n; *Reflecții asupra lui Aristotel,* 29; *Opere critice complete,* 30.
Raymond, Marcel, 34, 71, 95, 99, 268; *Baudelaire în Suprarealism,* 268.
Citiți, Sir Herbert, 53, 259.
Enciclopedia Reală a Antichității Clasice, 25n.
Realism, 173.
Rehm, Walter, 128, 203.
Reid, Thomas, 171.
Remale, HH, Romantismul *vest-european : definiții și domeniu de aplicare,* 168.
Rembrandt, Harmensz van Rijn, 63, 69.
Renovare, 31.
Recenzie a literaturii comparate, 214.
Reynier, Gustave, *Les Origins du ro man realiste,* 177.
Reynold, Gonzague de, 71, 86; *Le XVle Siècle: Le Classique et le Ba roque,* 71.
Rice, Philip Blair, p. 235.
Ricci, Corrado, 62, 64n.
Richard, Jean-Pierre, 251.
Richards, IA, 34, 48, 52-54, 138, 139, 199, 200,

228-230, 240, 241, 243-245, 260-262, 264-265; *Coleridge despre imaginație,* 139, 244; *Filosofia formelor literare,* 54; *Principiile - criticii literare,* 34, 199; *Critica practică,* 199, 260; *Instrumente speculative, 241 .*
Richardson, Samuel, 182, 190; *Pame la,* 250.
Rickert, Heinrich, 17, 195.
Riegl, Alois, 62 de ani.
Riehl, Alois, *Der Philosophische Kritizimus,* 31.
Righi, Gaetano, 27 de ani.
Rilke, Rainier Maria, 56, 246, 251, 264, 267, 268.
Rimbaud, Jean Arthur, 77, 161, 167, 212.
Rinaker, Clarissa, 106n. Robertis, Giuseppe de, 263. Robertson, JM, 48n.
Robinson, Henry Crabb, 155, 158, 183. Rolland, Romain, 215.
Ronsard, Pierre de, 71, 78, 95, 216. Root, Robert K., 233.
Rosea, DD, 41 de ani.
Rosenkranz, Carl, 33, 40n. Rosmini, Serbati Antonio, 31.
Rossner, H., 209n.
Rothacker, Erich, 40 de ani.
Rousseau, Juan Jacobo, 38, 63, 70, 126, 130, 131, 160, 161, 167, 196n; *Dicționar de muzică,* 63.
Rousset, Jean, 99 de ani.
Royce, Josiah, 245.
Rubens, Peter Paul, 63, 64, 157. Ruchon, François, 96n.
Rushton, W., *Prelegeri de după-amiază despre literatura engleză,* 118.
Ruskin, John, 75 de ani.
Russell, Lord Bertrand, *O închinare a lui Freeman,* 155.
Russo, Luigi, 198.
Rymer, Thomas, 29 de ani, 105n.
Saint-Evremont, Charles de, 83. Saint-Hilaire, Geoffrey, 135. Saint-Martin, Louis Claude, 131, 133, 137.
Saint-Pierre, Bernardine de, 131.
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duce de, 178.
Sainte-Beuve, Charles Agustin, 13, 32, 34, 38, 130, 232.
Saintsbury, George, *Poeți minori ai perioadei caroline,* 78.
Sakulin, P., *Istoria literaturii ruse ,* 208.
Ce, FX, 72n.
Salis, Jean-R. din, 11 In.
Salvini, Antonio Maria, 30 de ani.
Sanctis, Francesco de, 198.
Sand, George (Aurore Dupin), *Însoțitorul tururilor Franței,* 183.
Sandys, JE, *Istoria erudiției clasice,* n. 25.
Sfântul Ioan al Crucii, 260.
Sfântul Ignațiu, 101.
Sattler, Gertrude, 130n.
Sartre, Jean-Paul, 251, 267, 268; *Oldest ce que la littérature?, 261.*
Saussure, Ferdinand de, 259. Saussure, Mme.
Necker de, 110. Sayce, RA, 95.
Scéve, Maurice, 100.
Scott, Geoffrey, *Arhitectura umanismului ,* 62, 73.
Scott, Sir Walter, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 130, 173, 175, 186, 188, 189, 212, 214; *Sir Tristram,* 115; *Eseu despre teatru,* 116.
Schelling, Friedrich, 9, 31, 108, 109, 127, 128, 130, 137, 139, 143, 147, 149, 150, 153-156, 167, 171, 172, 183, 236, 242, 243; *Filosofia artei,* 109; *Despre zeitățile din Samotracia,* 147; *Prelegeri despre metoda studiului academic,* 172.
Scherer, Wilhelm, 40 de ani.
Schiller, Friedrich, 84n, 107, 113, 118, 121, 126, 128, 159, 171, 172, 176, 186, 204, 268; *Despre poezia naivă și sentimentală,* 107, 186; *Zeii Greciei,* 128; *Mireasa din Messina,* 176.
Schirmer, FW, *Istoria literaturii engleze,* 68.
Schlegel, August Wilhelm, 12, 31, 40, 107-112, 114-116, 120, 121, 126, 128, 130, 149, 186, 232; *Prelegeri de artă dramatică și literatură,* 107, 109, 113, 116, 117; *Cours de Litté ture dramatique,* 110; *Romeo și Julieta,* 116; *Teatrul Spaniol,* 108.
Schlegel, Friedrich, 12, 13, 31, 39, 40, 107-110, 113-117, 121, 126, 128, 149, 151, 155, 175, 186, 232; *Ges- prâch über die Poesie,* 108, 172; *Prelegeri,* 113, 117; *Lucinde,* 186.
Schmalenbach, Hermann, 63n. Schmidt, Julian, 175.
Schmidt-Degener, F., 69 de ani.
Schnitzler, Arthur, *locotenent Gusti,* 179.
Schniirer, Gustav, 61n, 62n, 69, 71, *Biserica Catolică și cultura în perioada barocă,* 63, 69.

Schopenhauer, Arthur, 153, 186, 246.
Schoppe, Kaspar, 27.
Schorer, Mark, 141.
Schubert, Franz, 129.
Schulte, W., 84, 85 de ani.
Schumann, Robert, 129.
Schiirr, Friedrich, 67.
Schutz, Heinrich, 63 de ani.
Schiitze, Martin, 158, 209n, 228; *Aca demic Illusions,* 158, 228.
Control, 200, 264.
Seillier, Baron Ernest, 13 in, 227. Semenov, ST, 176n.
Sénancour, Etienne, 112, 132, 160; *Obermann,* 132.
Seneca, 81, 83, 86.
Sewall, Richard, *Viziunea tragediei,* 245.
Shaftesbury, Anthony Ashley, 56, 127, 142, 151.
Shakespeare, William, 21, 22, 40 de ani, 41, 46, 65-67, 74, 79-81, 84, 100, 106, 108-110, 112, 113, 116, 121, 122, 132, 151, 174, 175, 182, 183, 186, 187, 198, 199, 202, 226, 233, 239, 241, 244, 249, 258, 262, 263, 267; *Macbeth,* 80; *Hamlet,* 21, 22, 183, 249, 250; *Visul unei nopți de vară,* 145; *Furtuna,* 145; *Othello,* 239; *Al 51-lea Rege Lear,* 239; *Răpirea Lucreției,* 65; *Venus și Adonis,* 65, 241; *Poveste de iarnă,* 250.
Shapiro, Karl, *În apărarea ignoranței,* p. 253.
Shaw, Thomas, *Schițe de literatură engleză ,* 118.
Shelley, Percy, 14, 118, 122, 128, 130, 139, 140, 143-145, 147, 151, 162, 163, 165, 166, 259; *Apărarea poeziei ,* 139; *Mont Blanc,* 143; *Prometheus nelegat,* 147; *Vrăjitoarea din Atlas,* 147; *Adonais,* 147.
Shepard, Odell, 106n. Sherburn, George, 123.
Sherman, Stuart, 227. Shklovsky, Victor, 57, 207. Shumaker, Wayne, *Elemente de teorie critică,* 23.
Sidney, Sir Phillip, 82, 84, 223; *Arcadia ,* 84.
Silesius, Angelus, 72, 85, 90.
Silone, Ignazio, 252.
Simon, Richards, *Istoria critică a Vechiului Testament,* 28.
Simone, Franța, 95 de ani.
Singer, Samuel, 116.
Sismondi, Sismondi din, 110, 111, 113, 116; *Despre literatura din sudul Europei,* 110, 113.
Sitwell, Sacheverell, 63 de ani.
Slowacki, Juljusz, 150. Smart, Christopher, 125.
Smith, Bernard, *Forțele în critica americană,* 257.
Smith, Gregory, *Eseuri critice elisabetane,* 28.
Smith, JC, 37 de ani.
Smith, Logan P., 105n.
Sófocles, 186, 249, 258; *Edipo Rey,* 2 38.
Soler, López, 114.
Solger, KWF, 186.
Sommerfeld, Martin, 84, 85.
Southey, Robert, 118, 120, 122, 148; *Thalaba,* 148; *Madoc,* 148; *Blestemul lui Kehama,* 148.
Spencer, Hazelton, 233.
Spencer, Herbert, 40, 41, 43, 193.
Spencer, Theodore, *Shakespeare și natura omului,* 87.
Spengler, Oswald, 63, 66, 76, 204; *Decadența Occidentului,* 66, 204.
Spenser, Edmund, 46, 100, 105, 119, 145, 224; *Regina Zânelor,* 106, 124.
Spielhagen, Friedrich, 186.
Jucător, R., 37 de ani.
Spingarm, Joel, 262; *Noua critică,* 245.
Spinoza, Benedictus, 63, 130, 172.
Spitzer, Leo, 26, 67, 83, 86, 89, 91, 96n, 162n, 202, 211, 225, 233, 259.
Spoerri, Teophil, 66, 69.
Sponde, Jean de, 95, 100.
Spranger, Edward, 157.
Staël, *madame* de, 110-112, 114, 117, 120, 131, 132; *De l'Allemagne,* 110, 112, 116.
Staiger, Emil, 56, 158, 267; *Timpul ca imaginație a poetului,* 158.
Stalin, Josè, 257.
Stallman, RW, *Critică și eseuri în critică,* 29.
Stamm, Rudolf, 97n.
Stammler, Wolfgang, *viase* Werker, Paul.
Stang, Richard, - 174n.
Stapher, Phillips-Albert, 110.
Starkenburg, Hans, 175n.
Steele, Sir Richard, *Taller,* 29. Stefanky, Georg, 204.

Steffens, Enrik, 143.
Steig, Reinhold, 112n.
Steinthal, H., 40, 44 de ani.
Stendahl (Henry Beyle), 112-114, 117, 119, 173, 179, 182, 187; „Quest-ce que le romanticisme?", 113; *Racine el Shakespeare,* 113, 114, 117; *Roşu şi negru,* 187, 189; *Armante,* 187.
Stern, Bernard H., 128.
Sterne, Laurence, 125, 186, 188. Stifter,
Adalbert, 189.
Stoll, Edgar Elmer, 233.
Strahov, NN, 176.
Stridi, Fritz, 65, 71, 85, 88, 90, 98n, 156, 157n, 202, 203; *Deutsche Klas- sik und Romantici,* 156, 202 *(clasicism german şi romantism).*
Puternic, AT, 147.
Swedwnborg, Emmanuel, 133, 135, 137, 141.
Syberl, L. von, IT *eltgeschichte der Kunst,* 62.
Sylvester, Joshua, 97.
Symonds, John Addington, 33, 40, 41, 194.
Sypher, Wylie, 73, 97, 100; *Pour Etapele stilului renascentist,* 100.

Tácito, 83 de ani.
Tagliabue, Guido Morburgo, 99 de ani.
Taine, Hippolytus, 33, 34, 41, 42, 47, 175, 178, 180, 183, 193, 232; *Filosofia artei,* 47; *De la ideal la artă,* 183.
Tasso, Torcuato, 64, 66, 71, 77, 105, 106, 113, 116, 119; *Jerusalem Liberă rada,* 64.
Tate, Allen, 53, 54, 82, 229, 240, 243, 245, 251, 265.
Taylor, Edward, 74, 85 de ani.
Taylor, Jeremy, 68, 83, 97.
Taylor din Norwick, Eilliam, 116. Temple, sir
William, 83.
Tennyson, Lordul Alfred, 14, 118, 244, 262.
Text, JJ, 131.
Teofrast, 183.
Thackeray, William, 174, 178n, 188.
Théophile de Viau, 78, 84, 85.
Thibaudet, Albert, 34, 217 ani.
Thomas, H., 72 de ani, 92 de ani.
Thompson, Oscar, *Dicţionar de muzică şi muzicieni,* n. 63.
Thompson, James, 69, 73, 80, 120, 122, 123.
Thorp, W., *Istoria literară a Statelor Unite,* 216.
Thorpe, Clarence, 140.
Thorwaldsen, Berthel, 128. Thouret, A., 173.
Ticknor, George, *Istoria literaturii spaniole,* 221.
Tieck, Ludwig, 109, 121, 126, 160. Tighe,
Mary, *Psyche,* 148.
Tillotson, Geoffrey, *Eseuri de critică şi cercetare,* 200.
Tilyard, EM W,, 73, 200n.
Timofeev, LL, *Teoria literaturii* ,
Tintoretto, 63 de ani.
Ptolemeu al II-lea,
Tolstoi, Lev, 22, 176, 182, 188, 189, 191, 207n, 214; *Maestrul şi omul,* 22; Ce este *arta?*
Tomaşevski, Boris, 207.
Thomas, Niccol, 31 de ani.
Toreinx, FR din, 131.
Toynbee, Arnold, 146.
Trahard, Peter, 131.
Traherne, Thomas, 88.
Tranziţii în istoria literară americană , 177-178.
Trask, WR, 189n.
Treogate, Loaisel din, 132.
Trilling, Lionel, 56, 246, 25 de ani; *The Imaginaţia Uberai,* 246, 251n; *Sinele care se opun,* 246.
Tristan L'Hermite, François, 84, 85. Troeltsch,
Ernest, 17, 23, 48n.
Trollope, Anthony, 187, 188.
Trowbridge, Hoyt, 124.
Trubeţkoi, NS, 259.
Trunz, Erich, n. 92.
Turgheniev, Ivan, 181, 184, 187; *Schiţe ale sportivului, 181 ;* Scăldători *şi fii,* 184.
Tuve, Rosemond, 16, 21, 82; *O lectură a lui George Herbert,* 16.
Tuveson, Ernest, *Imaginaţia ca mijloc de har,* 154.
Tynyanov, Iuri, 46, 47, 207; *vezi* şi Jakobson, Roman.

Uhland, Ludwig, 109.
Ullman, Richard, 105n, 109n, U2n.
Unger, Leonard, 83 de ani.
Unger, Rudoph, 34, 203.
Unus, W., 65 de ani.
Urban, Wilbur, 155.

Valéry, Paul, 34, 51, 52, 155, 238, 251, 263, 264, 268; *Muşcătură de şarpe,* 238.
Van Kampen, NG, 110.
Vancura, Zdenek, 74 de ani.
Van Tieghem, Paul, 160, 197, 211, 212; *Romantismul în literatura europeană,* 160.
Van Tieghem, Phillipe, 209n.
Vasica, J., 72n.
Vedel, Valdemar, 64, 69, 72.
Vento, Sebastiano, 81 de ani.
Venturi, Leonello, 69 de ani.
Verga, Giovanni, 175, 188.
Verney, Luis Antonio de, 94n.
Veselovsky, Aleksander, 44, 45, 206. Viatte, august, 131, 137n.
Vico, Giambattista, 18, 38. 70.
Vida, Marco Girolano, 13.
Revista trimestrială de studii literare şi istorie, 34.
Vietor, Karl, 81, 90, 158, 203; Povestea *sa despre Oda germană ,* 203.
Vigny, Alfred de, 43, 130, 133; *Cinqmars,* 43; *Le Cor,* 133; *La neige,* 133; *La Bouteille á la mer,* 133; *Elea,* 133; *Le Déluge,* 133.
Villemain, Abel François, 114. Villers, Charles, 110.
Villey, Pierre, 196n.
Vincenti, Leonello, 92n, 96n.
Virgil, 27 de ani.
Visconti, Hermes, 113.
Visher, F.T., 32, 174, 175n; *Aesthetik,* 32.
Vivas, Eliseo, 55, 243, 245; *D. H. Lawrence,* 243; *Creaţie şi descoperire ,* 243.
Vives, Luis, 61 de ani.
Voltaire (François-Marie Arouet), 42, llln, 151, 214, 218.
Vondel, Joost van den, 69, 79, 85.
Voss, JH, *Klingklingelalmanach,* 109 - Vossius, Gerard Joham, 27.
Vossler, Karl, 67, 149n, 202, 203, 211, 259.
Vyazemsky, Prinţul Pyotr A., 115.

Wackenroder, Wilhelm, 126.
Wagner, Robert, 70 de ani.
Wais, Kurt, 132.
Walcutt, Charles Child, *Naturalismul literar - american ,* 178.
Walzel, Oscar, 55, 65, 76, 79, 80, 202, 208n.
Waller, Edmund, 120.
Wallerstein, RC, 91n.
Ward, Nathaniel, 74 de ani.
Wamke, Frank J., 98; Poezie metafizică *europeană ,* 101.
Warren, Austin, 5, 11, 58, 73, 74, 88, 91n, 98, 99, 104n, 204n, 233, 234, 249; *A Study in Baroque Sen sibility,* 73. *(Véase* también Wellek, René).
Warren, Robert Penn, 14, 17, 139, 147, 229, 251, 265; *Promisiuni 2,* 17; *Înţelegerea poeziei,* 14 (cu Cleanth Brooks).
Warton, Joseph, 151.
Warton, Thomas, 105, 106, 110, 113, 115, 120, 122, 123-125, 149; *Istoria poeziei engleze,* 105, 149; *Observaţii despre Regina Zânelor,* 106.
Wasserman, Earl, *Tonul mai fin,* 164; *Limbajul mai subtil,* 164.
Watkin, EI, 72, 73-
Weber, Carl Maria von, 129.
Weber, Max, 17 ani.
Wehrly, Max, 209n.
Weinberg, Bernard, *Istoria criticii literare în Renaşterea italiană.* 2 39.
Weisbach, Werner, 84 de ani.
Weise, Georg, 100on.
Weisinger, Herbert, 116.
Weitz, Morris, *Filosofia artelor,* p. 55.
Wellek, René, 5-9, 116, 154, 158n, 171n; *Inmanuel Kant în Anglia,* 116, 149n; *Ascensiunea istoriei literare engleze,* 38n, 125; *Istoria criticii moderne,* 6, 9, 14, 31n, 35, 39n, 163, 170n, 183n, 186n, 187n, 243n; *Literatură comparată,* 163n, 249n; *Teoria literaturii,* 5, 6, 11, 58, 104, 234n, 249n.
Werner, Zacharias, 109. Wells, Henry W,,, 82.
Wheelwright, Philip, 238; Fântâna *arzătoare ,* 249, 267; *Metaforă şi realitate, 261.*
Whitehead, Alfred North, 195, 237 2 47.
White, Helen C., *Poeţi metafizici,* 73.
Whitman, Walt, 238, 247, 259. Wieland, Cristoph Martin, 126. Wiener, R., 65n.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, 62 de ani.
Wild, Friedrich, 68.
Wilkie, William, *Epigoniada,* 21.
Willey, Basil, *Contextul secolului al XVII-lea,* 201.
Williamson, George, *The Donne Tra dition,* 73.
Wilson, Edmund, 53, 229, 246, 257, 259; *Casttia lui Axel,* 229; *Rana şi arcul,* 259.
Wilson, FP, 73 de ani.
Wilson, J. Dover, 21, 22, 199. Willich, Anthony, 121.
Wimsatt, Jr., William K., 44, 50n, 53, 55, 148, 244; *Critică literară* (cu Cleanth Brooks), 50n, 244, 245; *Iconul verbal,* 244, 265.
Winckelmann, Johann Joachim, 38, 39, 56, 62, 127; *Istoria artei în antichitate,* 38.
Windelband, Wilhelm, 17, 195.
Winters, Ivor, 53, 54, 229, 237, 238, 265; *Funcţia criticii,* 237.
Wirgman, Thomas, 149. Wissowa-Kroll, Paul, 25. Wittgenstein, Ludwin, 49. Wolff, Max, 65.
Wolfflin, Heinrich, 55, 62-67, 69, 71, 73, 79, 80, 94, 98n, 99, 156-158; 202; *Renaştere şi Baroc,* 62, 73, 94; *Concepte de bază ale istoriei artei,* 65, 156.
Woolf, Virginia, 179, 255.
Wordsworth, William, 69, 80, 118 120, 122, 125, 130, 132, 138, 144, 146, 154, 155, 159, 163-167, 186, 244, 251, 259, 262, 267, 268; *Balade lirice,* 115; *Poezii,* 120; *Preludiu,* 138, 164; „Lumea e prea multă cu noi", 146; *Excursie,* 140, 146; „Laodamia", 146; „Odă către Lycoris", 146; „Pe podul Westminster" 146; *Căprioara albă din Rylslone,* 146.
Wormhoudt, Arthur, 250. Worringer, Wilhelm, 53, 76.
Wower, Jan, *Tractatio de Polymathia,* 27.

Wundt, Winhel Max, 33 de ani.
Wyatt, Sir Thomas, *46 de ani.*

Xénopol, AD, 195.

Studii Yale în limba engleză, 222.
Yeats, William Butler, 101, 147n, 164, 165, 237, 238, 240, 244, 248, 262;
Young, Edward, 80, 123, 124;

Zeigler, Jacob, 94 *(prin* Nagi, JW).
Revista *de Știință și Artă,*
Zeuxis, 170.
Jirmunski, Victor, 44, 57, 150n, 207, 209n.
Zola, Emily, 175, 176, 177, 179, 187; *Therese Raquin,* 176.

INDEX DE SUBIECTE

Absolutism, 22, 23, 244.
Pasiune pentru antichități, 193, 198, 220, 223, 226, 232.
Alegorie, 127, 146, 200, 258, 263. Alienare, 154, 166, 246. Americanism, 252.
Angelism, 240. Antropologie, 229, 230, 261.
Apreciere literară, 226, 227, 255. Arhaism, 46.
Artă, 13, 138, 167, 170, 196, 212, 216, 219, 246, 258, 259, 262, 266, 267, 268; de calitate slabă, 22, 254; istoria, 38, 39, 55, 156, 157, 202, 208; clasică, 40; romantică, 40; simbolică, 40, 181, 188; baroc, 62, 63, 156; renaștere, 156, 157; neo-romantică, 181; autonomia, 242, 243, 256.

Baroc (literar), 61-101, 104, 151, 156, 157, 162, 202, 204, 260; originea conceptului, 61-74, 93-95; tipologia sa, 76-78; încercări de definire , 79-84; mentalitatea și spiritul său , 84-88; metodă pentru descrierea sa - mai exactă, 88-92; atitudine recentă în Franța, 95-96; atitudine în Italia, Spania și Germania, 96; atitudine în țările slave, 96-97; atitudine în Anglia, 97-98; alte încercări recente de abordare, 98-101.

Cauzalitate, 94; explicația cauzală a artei și literaturii, 213.
Știință, 194; literatură, 12, 33, 47; natură, 193, 195, 196, 211.
Cercul Lingvistic Pragan, 58, 208-209 .
Clasicism (în literatură), 43, 44, 67, 75, 77, 86, 89, 95, 96, 105, 106, 107, 108, 118, 155, 181, 190, 205, 264; Franceză, 88, 182; Germană, 202. *Vezi* și Neoclasicism.
Complexul lui Oedip, 358.
Conținut, 44, 45, 219, 238, 251, 252, 262, 264; sens, 51; mesaj inclus în formular, 50.
Contrareformă, 65, 66, 67, 72, 75, 84, 85, 94, 97, 98.
Convenții literare, 52, 190, 233.
Fluxul Conștient (Tehnică), 179, 188.
Critici ai conștiinței (Școala de la Geneva), 160.
Critica freudiană, 16, 241, 250-251.
Critică literară, 11-24, 25-35, 46-48, 162, 200, 218, 220, 227, 231-233; în Statele Unite astăzi, 235-254 ; principalele tendințe actuale, 255-269.
Critică marxistă, 46, 50, 169, 170, 180, 206, 207, 218, 227, 229, 230, 241, 245, 246, 256-258, 261; critici , 46, 50, 169, 180, 208.
Critică psihanalitică, 218, 229, 230, 241, 256, 257-259, 261.
Critici din Chicago, 17; ca aristotelici , 238-239.
Culteranism, 70, 84.

Dialectica, hegeliană, 39, 202; marxistă , 207.
Didactică, 182, 184, 190.
Dramă, 40, 41.

Eclecticism, 137.
Școala din Pergamon (critici), 26.
Estetică, 32, 149, 154, 160, 232, 235, 245, 262,

264, 266; kantian, 243, 251; formalist, 268-269; organicist, 268-269; simbolist, 268-269.
Stil, 53, 79, 80, 82, 122, 126, 129, 157, 190, 191, 202, 256, 262, 266; în proză, 101, 233; stilistică, 90, 91, 202, 203, 218, 231, 256, 263; cele trei niveluri ale, 182; *Stilforscher,* 219.
Stratificare (concept de), 58, 219 , 220, 269.
Structură, 46, 47, 49-59, 191, 219, 220, 232, 251, 265; structuralism, 58, 209.
Evoluție, 37-48, 194, 197, 198, 200, 201, 203, 204, 207, 224; concept organologic, 39, 40; analogie biologică , 39; teoria mutației sale, 43; creator, 43; imanent, 46; evoluționism , 144, 196, 214.
Existențialism, 17, 35, 56, 179, 218, 236, 247, 248, 251, 252, 267-268.
Expresionism, 74, 79, 96, 198, 243, 244; German, 66.

Facticism, 194, 196, 211, 213, 219, 263.
Fantaseo (literario), 81-83, 98.

Fenomenologie, 49, 58, 159, 208, 251; intuiție fenomenologică, 156.
Proză ficțiune (tehnică), 233.
Filologie, 18, 26, 210, 223, 260; Romantism, 129.
Filosofie, 148, 197, 212, 228, 235, 236, 237, 242, 252, 253, 254, 262, 268; Empirismul englez, 236, 240; analitic , 49; romantic, 129; Idealismul platonician, 148; Tomismul, 236, 239, 240; utilitarismul, 240.
Folclor, 168; concepție romantică, 149.
Fonem, 206, 207, 259.
Formă, 44, 45, 49-59, 219, 232, 238, 251, 252, 262, 263, 264; abstract, 53; organic, 53, 55, 56; semnificativ , 53; intern, 56, 80; închis, 79, 156, 202; deschis, 79, 156, 202.
Formalism, 52, 55, 57, 206, 208, 209, 219, 230, 256, 262-264; liste de formulare, 47; Rusă, 45, 47, 50, 57-58, 206-208, 218, 219, 230, 231, 233, 259; Cehă, 47.
Futurism, 45; Rusă, 206.

Gütesgeschichle, 56, 100, 178, 203, 205, 218, 226, 228.
Sex, 12, 42, 43, 44, 47, 111, 200, 203, 250, 262, 266.
Gongorism, 64, 66, 70, 74, 77, 81. Gotic, 72, 76, 79, 94, 106, 110, 124, 125, 204; Nord-American, 248.
Gramatică, 28; gramaticieni, 26. Gust, 13, 14, 28, 117, 203, 255.

Elenism, 127, 128, 129.
Istoria ideilor, 26, 134, 203, 219, 228, 232, 263; socială, 224, 232.
Istorie literară, 11-24, 31, 32, 34, 42, 45, 46, 48, 104, 152, 160, 198, 201, 203, 205, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 232, 256, 263, 266.
Istoricism, 17, 18, 19, 23, 24, 43, 179, 189, 193, 194, 220, 244, 246,
2 48.
Umanism, 23, 155, 264, 267.

Idealism, 77, 171, 198, 202, 230, 245, 257; Germană, 242, 243.
Iluminare, 131.
Iluzie (în ficțiune), 187, 188, 191. Ilustrație, 151, 154, 155; Germană, 130.
Imaginație, 125, 126, 129, 135, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 151, 153, 154, 167, 168, 191, 243; *Ein- bildungskraft,* 139, 158; *esemplastic* (creator de facultate particulară), 139.
Imitație, 170.
Impassibilité (în poezie), 185, 187.
Impersonalitate, 173, 186, 187, 194.
Impresionism, 179, 199, 245.
Influență, 42, 161, 212, 213, 214, 219; în romantismul german, 130; în romantismul englez, 130.
Cercetare literară, 12, 193, 203, 210, 211, 212, 213, 217, 219, 220, 259; romantică, 149; germană, 205, 206, 223, 267; intrinsecă, 220; extrinsecă , 220; nord-americană, 221, 234; filologică, 221, 222, 223, 225.
Ironia, 54, 55, 87, 155, 159, 165, 186, 187, 188, 241, 253, 262.

Junge Deutschland, das, 32, 175.

Citirea textuală (metodă), 17, 264, 267.
Limbaj, 167, 247, 259, 268; poetic , 44, 53, 58, 259, 261, 264; simbolic , 143.
Lingvistică, 230, 231, 232, 256, 266, 268; *Școala Yale,* 231; metodă critică, 256, 259-260.
Literatură, 197, 200, 201, 212, 213, 219, 225; orală, 41, 44; medievală, 44, 119, 123; elisabetană, 73, 123.
Literatură comparată, 24, 34, 41, 44, 196, 211-220; conflictul dintre obiect și metodologie, 211-217; rolul istoriei, teoriei și criticii literare , 217-220.
Literatură generală, 197, 211, 212, 214, 217.
Literaturwissenschaft, 12, 25, 31, 33, 34.

Manierism, 100.
Marinism, 64, 66, 69, 70, 74, 77, 78, 81.
Metaforă, 44, 82, 88, 89, 126, 146, 151, 158, 163, 243, 244, 249.
Metric, 45, 50, 242.
Mit, 126, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 182, 202, 212, 232, 241, 242, 243, 253, 266, 267; critică a mit, 219, 236, 248, 256, 266-268.
Mitologie, naturală, 144; romantică, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 164, 1 66.
Asociația Limbilor Moderne, 221, 222.
Monism idealist, 230.
Muzică, 212, 243; barocul în istoria sa, 63; germană, 129.

Naționalism, 212, 248; în literatura comparată, 214-217; ideal romantic, 224.
Natură (concept romantic), 140, 141, 142, 144, 145, 152, 154, 164, 167, 168.
Naturalism, 32, 33, 170, 175, 176, 178 , 180, 181, 194, 195, 196, 197, 199, 225, 235.
Naturphilosophie, 127, 141, 143, 150.
Neoclasicism, 79, 109, 119, 120, 124, 149, 163, 170.
Nominalism, 76, 171.
Standarde (estetice și critice), 20, 21, 22, 30, 125, 264; (literare), 77, 104, 152, 153, 171.

Roman, 186, 187, 188, 190, 255, 264; istoric, 45, 172, 189; naturalist, 176-178, 191.
Noua critică, 15, 17, 34, 50, 53, 54, 218, 228, 229, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 251, 252, 261, 262, 265, 266; critici, 15, 16, 17, 53, 54, 228, 229, 234, 238, 239, 240, 241, 242, 261, 262, 266.
Noul Umanism, 214, 229; noii umaniști, 214, 227, 228, 234.

Obiectivitate, 19, 20, 21, 22, 173, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 194, 220.
„Obiectiv corelat", 264.
Obiectiv-subiectiv (în poezie), 185, 186 .
Organicism, 56, 58, 151, 154, 161; al poeziei, 263, 265.
Originalitate, 42; a romantismului german , 130; geniul original (conceptul romantic), 224.

Panteism, 134, 167.
Paradox, 54, 55, 244, 262, 266.
Perioadă (concept de), 77, 92, 104, 153-155, 171, 181, 189.
Poezie, 52, 216, 228, 244, 245, 249, 264, 268; natural, 39; epic, 39, 133, 136, 186, 267; liric, 39, 267; gene de origine ale, 44; pur, 52, 217; metafizică , 78, 100, 101, 265; absolut, 91, 263; neoclasic, 119, 123.
Poetică, 12, 25, 27, 28, 32, 34, 35, 198, 267; istorică, 44.
Perspectivism, 18.
Poeți „metafizici", 68, 72, 73, 82, 84, 86, 97.
Pozitivism, 193-210, 240, 259; în cercetarea pozitivistă, 231.
Préciosité, 64, 67, 71, 75, 78, 100, 101.
Preromantism, 124, 125, 126, 130, 151, 152.

Rasă (conexiuni cu literatura), 193, 205.
Realism, 155, 169-191; în arta clasică, 170; în pictura flamandă, 170; în literatura medievală, 170; concepție istorică, 170-

171; în filosofie , 171-172; istoria sa în literatură, 172-176; în Germania, 172, 174-175; în Franța, 172-174; în Anglia, 174; în Statele Unite, 174; în Italia, 175; în Rusia, 175-176 ; utilizarea termenului în critica literară, 177-181; în Anglia, 177; în Statele Unite, 177, 178; în Germania, 178-180; în Rusia, 180; realism critic, 180; „Realismul poetic", 174, 175; realism socialist , 169, 180, 183, 256; „victcp riano", 177.
Realitate, 170, 171, 182, 190.
Relația dintre subiect și obiect, 142 143, 167, 168.
Relativism, 18, 19, 22, 23, 43, 220, 231, 235, 244; istoric, 211, 214, 252.
Renaștere, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 79, 80, 87, 89, 94, 104, 106, 108, 162, 202.
Retorică, 25, 27, 28; categorii ale, 262.
Ritm, 49, 50, 51, 232, 242, 264. Ritual (teatru), 249.
Rococo, 62, 94; *Răpirea Încuietorii,* gen, 68.
Romantism, 76, 77, 90, 91, 202, 204, 205, 227; termenul și derivatele sale, 103-126; istoria, 105-106 ; în Germania, 106-110; în Franța, 110-114; în Spania, 114; în Polonia, 115; în Rusia, 115; în Anglia, 115-123; unitatea, 125-152 ; caracteristici: în literatura germană , 126-130; în Franța, 131-137; în Anglia, 137-149; Italia, 149; Spania, 149-150; în țările scandinave , 150; în literaturile slave , 150-151; Recapitulare a conceptului, 153-156; concept în critica germană recentă, 136-160; în Statele Unite, 157-158; în Franța, 160-163; teorii recente, 163-168.

Semantică, 241, 248, 260, 261; istorică, 26.
Sensibilitate, 203, 264-265. Sentimentalism, 131, 203.
Simbol, 133, 134, 136, 137, 142, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 163, 164, 167, 242, 244, 249, 258, 262, 266; simbolism , 137, 142, 146, 147, 148, 151, 164, 165, 247, 263, 264; forme simmingi, 209; emblemă, 98, 133, 136.
Simboliști, 127, 134, 137, 141, 145, 147, 264; franceză, 50, 136, 239, 240, 262; germană, 263; teatru, 249.
Sinestezie, 89, 147-148.
Societatea (dependentă de literatură), 41.
Sturm und Drang, 126, 128, 132.
Subiectivitate, 19, 90, 185; subiectivism , 155, 162, 194, 199.

Teoria formalistă, 209.
Teoria literară, 11-24; 31, 35, 194, 201, 218, 220, 229, 244, 245, 253, 254, 260, 261, 267, 268, 269; romantică , 148-149.

Tradiție meditativă, 101.
Complot, 44, 213, 264, 266.
Tehnică literară, 53, 231, 234. Teme, 44, 213.
Textură (a poeziei), 54, 232, 251, 265.
Timp, 48, 56, 166, 251; concept de, 48, 99, 267, 268; deformarea secvenței temporale, 207.
Tip, 175, 180-184, 185, 190, 248, 249, 252, 257; modele arhetipale, 164, 183, 218, 266; tip ideal, 180, 189; tip social, 183, 184; arhetip, 248, 249.
Tipologie, 76, 78, 80, 107, 157-158, 166, 181.
Tradiție literară, 44, 57, 227, 229, 230; creativă, 170; critică, 170.
Tragedie, 37, 40, 258, 267; Franceză, 42.

Valoare literară, 14, 17, 18, 20, 46, 47, 68, 123, 214, 250.
Evaluare, 22, 45, 104, 214, 218, 241, 250, 255.
„Viziune", 253; imediat, 264. *Veriimo,* 175.
Psihologie vocală, 40.

INDEX GENERAL

P.

Introducere 5
Teorie literară, critică și istorie 11
Termenul și conceptul de critică literară 25
Conceptul de evoluție în istoria literară 37
Conceptele de formă și structură în critica secolului al XX-lea.... 49
Conceptul de baroc în cercetarea literară 61
Postscriptum 1962 93

Conceptul de romantism în istoria literară:

1. ..... T
ermenul „romantic” și derivatele sale 103
2. Unitatea romantismului european 125
Recenzie a romantismului 153
Conceptul de realism în cercetarea literară 169
Reacția împotriva pozitivismului în cercetarea literară europeană 193 Criza literaturii comparate 211
Studiul literaturii în Statele Unite ale Americii .. 221 Filosofia și critica americană postbelică 235
Principalele tendințe în critică în secolul al XX-lea 255
Indexul autorilor și lucrărilor 273
Indexul subiectelor 295